Jakob Burckhardt

Briefwechsel mit Heinrich v. Geymüller



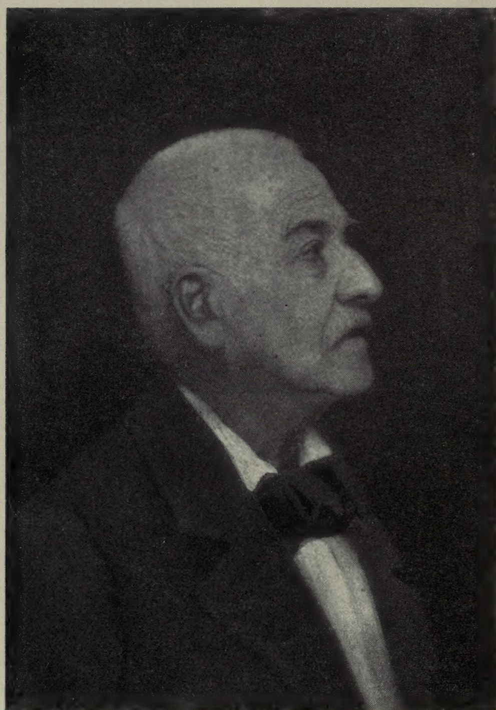
Bei Georg Müller u. Eugen Rentsch
in München

Jakob Burckhardt

Briefwechsel mit Heinrich von Geymüller



Zweite Auflage



JBurckhardt

Nach einer gesetzlich geschützten Photographie
von Hans Lendorff.

Jakob Burckhardt

Briefwechsel mit Heinrich von Geymüller

Mit einer Einleitung
über Heinrich von Geymüller
und mit Erläuterungen

von

Dr. Carl Neumann
ord. Professor der Kunstgeschichte an der
Universität Heidelberg



München 1914
Verlegt bei Georg Müller und Eugen Rentsch

Inhalt

Heinrich von Geymüller

von

Prof. Dr. Carl Neumann

*   *

*

Werden und Eintritt in den Kreis Burckhardts. Lübke. Bramante. Viollet-le-Duc. Die angewandte und die reine Architektur. Auffassung der Renaissance als eines Weltstils. Geymüllersche Metaphysik. Italienische und nordische Renaissance. Fragmente eines Idealporträts Burckhardts. Religiös trennendes. Geymüllers Persönlichkeit.

Den Baron Heinrich von Geymüller verknüpfte mit dem zwanzig Jahre älteren Jakob Burckhardt eine lange Freundschaft. Durch Briefe und Besuche in Basel wurde sie 33 Jahre bis zum Tode Burckhardts am 8. August 1897 aufrecht erhalten. Noch fünf Tage zuvor war Geymüller in Basel und fand den Freund im Lehnstuhl zusammengesunken am Fenster sitzend. Sie gaben sich die Hände; aber es war zum Aussprechen nicht mehr Zeit. Wie nun das gefürchtete Telegramm einlief, erreichte es Geymüller im Schwarzwald, wo er mit Eugen Müntz, dem Pariser Kunstforscher und Historiker der Renaissancekunst, ein Zusammentreffen verabredet hatte. Es verstand sich von selbst, daß Geymüller sofort aufbrach, um zum Begräbnis zu reisen; auch Müntz bestärkte ihn: il faut partir! ah, il le faut; c'est votre devoir; il faut, que vous y parliez.

Es gab ein hastiges Reisen; eine Verspätung des Basler Zuges kam hinzu, so daß es nicht möglich war, über die Anordnung der Feier vorher etwas zu erfahren. Im Kopf hatte sich Geymüller allerhand für eine Grabrede zurechtgelegt. Er wollte, ja es schien ihm, er mußte reden. Nach Burckhardts schriftlicher Bestimmung wurden in der Elisabethenkirche nur Gebete gesprochen und dazwischen die biographischen Mitteilungen (die der Verstorbene selber verfaßt hatte) vorgelesen. Darnach auf dem Wolfgottesacker sprach namens der Universität Burckhardts Nachfolger auf dem Lehrstuhl der Ge-

schichte, Professor Baumgartner. Aus seiner Rede — so empfand Geymüller — klang ein Ton der Resignation; auch der hohe Ruhm Burckhardts und seiner Werke, die noch als „Wunder der Welt" dastehen, sei vergänglich; in hundert Jahren werden sie nur den Fachgelehrten noch bewußt und diesen nur noch Titel sein. (Die Rede liegt in einem Sonderdruck „Zur Erinnerung an Herrn Prof. Dr. Jakob Burckhardt" S. 18—22 vor.) Als der Redner geendet hatte, gab es eine Pause. Geymüller erwartete, einer von den sonst Berufenen werde zunächst das Wort nehmen. Aber nichts dergleichen geschah; alles schwieg. Die Spannung dieses schwülen Augenblicks band Geymüller die Zunge; seine Rede hat er nicht gehalten. Die Erinnerung aber, daß hier „an den Toren der Ewigkeit" etwas versäumt worden sei, hat nie aufgehört, ihn zu bedrücken. „We left him alone with his glory," diese Entschuldigung und Tröstung schrieb er nieder, als er in seinen Aufzeichnungen der Szene am Grabe mit dem peinlichen Empfinden gedachte, es sei etwas unausgesprochen geblieben, was Basel und vielleicht die Welt hätte hören müssen.

Hunderte von kurzen Niederschriften im Nachlaß des Barons von Geymüller sind Bruchstücke eines Versuches, jene verhaltene Rede nachträglich literarisch auszugestalten. Sie blieben liegen, da in den nächsten Jahren 1898 und 1901 seine Baukunst der Renaissance in Frankreich, fast 700 Seiten stark, erschien. Dann dachte

er, zum zehnten Todestag Burckhardts, 1907, ein ganzes Korpus von Burckhardts Briefen, Briefe an ihn selber, die an seinen Vetter Max Alioth (die jetzt unter dem Titel: Jakob Burckhardt: Briefe an einen Architekten, herausgegeben von Dr. Hans Trog 1912 erschienen sind) und noch anderes zu veröffentlichen und eine Einleitung: Jakob Burckhardt als Künstlerseele mitzugeben. Es unterblieb und auch im Frühjahr 1908, als ich ihn in Baden-Baden besuchte und bat, diese Sache zu fördern, kam es nur zu einem kurzen Anlauf. Am 12. Dezember 1909 ist Heinrich von Geymüller gestorben. Wenige Monate zuvor (vom Mai 1909) datiert sein Wunsch, daß ich gegebenenfalls die Herausgabe übernehmen solle.

* * *

Hier sei vorweg ein Blättchen mitgeteilt, das den Keimpunkt und Sinn seiner Burckhardtaufzeichnungen am klarsten wiedergibt: „nachdem die vorgehenden Worte (der Grabrede) die Sterblichkeit der Gelehrten d. h. der Professoren der Wissenschaft verkünden zu müssen glauben, bitte ich, tröstlichere Worte aussprechen zu dürfen. Ich bin von der Überzeugung erfüllt, daß wir hier am Grab eines Unsterblichen stehen, nicht bloß im christlichen Sinn des Worts, sondern wie wir Menschen ihn auf Menschen anwenden, die ihr Leben nicht mit vorübergehenden Ansichten und Moden verknüpft hatten, sondern ihren Glauben aufbauten auf den Fels ewiger

Wahrheiten und in allen ihren Worten auf diese Wahrheiten hinwiesen."

* * *

Für Geymüller war die Bekanntschaft und Freundschaft mit Burckhardt ein großes Ereignis seines Lebens. Diese Tatsache ist mehr als eine biographische Feststellung. Es gab in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in Europa eine kleine Gemeinde, die in Burckhardt ihr Haupt verehrte. Für die Geschichte der bewegenden Ideen ist es fast gleichgültig, wie viele oder wenige eine Gemeinde bilden. Die Nullen helfen nur zur Verbreitung und oft zum Mißverständnis. Auf die Stärke der belebenden Flamme kommt es an. Den vielen sind die Ideen und Anschauungen, die Jakob Burckhardt und sein Kreis vertraten, nur in von ihm nicht gewollten Konsequenzen, in radikaler Karikatur und in vergröberter Popularisierung bekannt geworden. „Ich mochte noch so weit von Basel sein, heißt es in unseren Aufzeichnungen: das Zimmer Jakob Burckhardts kam mir vor wie der Mittelpunkt der Erde, von welchem wir Bürger und Diener der Renaissance angezogen wurden. An ihn dachte ich in erster Reihe, wenn ich meine Werke schrieb. Die Freude, die ich ihm durch jeden Kranz bereitete, den ich seiner und meiner Italia diis sacra zu Füßen legen konnte, war sozusagen der einzige Lohn, den ich von meinen Arbeiten zu erwarten hatte." Aus der Ferne sah man ihn in seiner Studier-

zelle in Basel sitzen wie Dürers Hieronymus im Gehäus, mitten in Licht und Sonne, mit den Quellenbüchern des Wissens und Erkennens beschäftigt. In seinem „Licht sich zu sonnen", bekannte Geymüller als das besondere Glück seines Lebens. In der Tat lag eines der Hauptquartiere der Ideen dieser nun vergangenen Zeit in der bescheidenen Wohnung in der Sankt Albanvorstadt 64 in Basel, wo Burckhardt seine Gedankenfäden spann.

In diesen Kreis wurde Geymüller als einer der Jüngeren durch folgende Umstände gezogen. 1860 hatte er 21jährig seine Studentenzeit in Paris beendet und siedelte, das Ingenieurdiplom der école centrale in der Tasche, auf die Bauakademie nach Berlin über. Strack, der Erbauer des Kronprinzenpalais und (später) der Nationalgalerie, wurde sein Lehrer. Auch die anderen, bei denen es zu hören und von denen es zu lernen gab, die Bötticher, Adler[1]), Stüler gehörten zu der die Berliner Architektur beherrschenden Schule Schinkels. Schinkels Hellenismus hielt noch alles im Bann. Von der „ewigwonnigen" Säulenvorhalle des Schinkelschen alten Museums am Lustgarten sprach Geymüller noch im Alter mit Entzücken. Der kunsthistorische Horizont Berlins aber erhielt vornehmlich

1) Adler versammelte einen Kreis junger deutscher und schweizerischer Architekten um sich, Laspeyres, Honsell, Wallot, Vischer, Rahn. Mit Geymüller und Alioth machte er 1862 eine Studienreise nach Marburg und ins Elsaß.

durch Kugler (1858 verstorben), Schnaase und Hotho sein Gepräge. Hier herrschte das Interesse für das Mittelalter; die Gotik genoß den Ehrentitel der „germanischen" Kunst, an dem Kuglers Handbuch der Kunstgeschichte (1842 und 1848) festhielt. (Noch die erste Ausgabe von Burckhardts Cicerone hat diese Bezeichnung „germanischer Stil" beibehalten.) Die Renaissance verachtete man, mindestens blieb man gegen sie gleichgültig. Schnaase war ihr, auch aus religiösen Gründen, mißtrauisch abgeneigt. Da war es nun für Geymüller von Bedeutung, daß er zu einem von den jüngeren Dozenten, zu Wilhelm Lübke in Beziehung kam. Lübke, 1826 geboren, (Burckhardt 1818, von Geymüller 1839) stand im 34. Lebensjahr und hatte auf der Berliner Bauakademie studiert, der er nun als Dozent angehörte. Er war seit 1846 ununterbrochen in Berlin und war hier ganz zu Anfang durch Bonner Empfehlungen mit Jakob Burckhardt bekannt geworden, der vom Herbst 1846 wie schon 1839—43 in Berlin lebte, durch Kuglers Freundschaft und Vertrauen mit der Neuherausgabe von dessen Geschichte der Malerei und des Handbuches der Kunstgeschichte betraut. Mitten zwischen zwei italienischen Reisen Burckhardts eine Tätigkeit, die ihm mit zu seinem universalen Wissen verholfen hat. In ihm sollte nun der Prophet des neubelebten Interesses für die italienische Renaissance erstehen. Persönliches und Außerpersönliches wirkten zu diesem Umschwung bei Burckhardt, der ganz in mittel-

alterlichen Studien und deutschnationaler Gesinnung begonnen hatte, zusammen[1]).

Burckhardts Cicerone, eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens, sein „Stationenbuch" auf der Wallfahrt zur Schönheit, ist 1855 erschienen. Heute so populär, trat es damals in eine fremde und verständnislose Welt. Es hat vierzehn Jahre bis zur zweiten Auflage (1869) gedauert[2]). Lübke hatte aber schon 1858 das Buch auf seine Reise nach Italien mitgenommen und sich neue Wege von ihm bahnen lassen. Einmal gab es Streit mit dem Vetturin, weil Lübke dem Rat des Cicerone folgend von der gewohnten Straße abbog und nach Pienza wollte. Auf dieser Reise war Lübke durch Oberitalien der Begleiter Schnaases, und er hat in Schnaases Biographie erzählt, wie abends im Gasthof das Gesehene gemeinsam rekapituliert, durchgesprochen und mit dem Cicerone Jakob Burckhardts verglichen wurde. Diese Reise des 32jährigen Lübke war seine erste Reise nach Italien. Damals fing der junge Kunstgelehrte damit an, sich in Deutschland umzusehen und brachte also in die südliche Welt Urteil und Maßstab mit, die nicht nur im Hörsaal geprägt

1) Für diese Dinge sei auf meinen Artikel über Burckhardt in der Allgemeinen deutschen Biographie, Nachträge, Band 47, S. 381 ff. und die daselbst angegebene Literatur verwiesen. Als Ergänzung dazu meine späteren Aufsätze: Jakob Burckhardts politisches Vermächtnis, Deutsche Rundschau, Oktober und November 1907.

2) Hans Trog, Jak. Burckhardt 1898, S. 94. Diese Biographie ist ein Sonderdruck aus dem Basler Jahrbuch 1898, S. 1—172.

und dogmatisch festgelegt waren. Dem gleichen Maßstab dankt vieles im Cicerone die Sicherheit und Klarheit der Beobachtung und des Urteils; die erste Ausgabe zieht angesichts der italienischen Denkmäler häufig Parallelen zu der nordischen Kunstwelt.

Der Cicerone ist, da Rumohrs bedeutende Schriften nicht über die Fachkreise hinausgedrungen sind, ein Buch, das wie Goethes italienische Reise die Deutschen für Italien erzogen hat. Wie anders aber war sein Horizont als der Goethes! Nicht nur, daß sich die Zahl und Art der Denkmäler, die nun in den Gesichtskreis rückten, ungeheuer gemehrt hatte: ganze Perioden, die für Goethe im Schatten der Antike und der Hochrenaissance lagen, wurden jetzt sichtbar. Die mittelalterlichen Denkmäler traten in ihrer Bedeutung hervor, und im vollen Umfang vom 12. bis zum 18. Jahrhundert die „Renaissance" von der sogenannten Protorenaissance an bis zur Frührenaissance und wieder bis zu ihren „verwilderten Dialekten" im Barock. Freilich hatte über die Jugend, die wie Lübke die Baudenkmäler des nordischen Mittelalters kannte, das italienische Mittelalter keine sonderliche Gewalt. Zu wie viel größerer Überraschung aber gingen ihr unter Burckhardts Führung die Augen für die Weite der Renaissance auf. Die Hauptsache war: hier gab es außer einer Bereicherung künstlerischer Erfahrung, des Wissens um Kunst und ihre Geschichte, noch etwas anderes, es gab einen neuen Glauben, der verkündet und begierig ergriffen wurde. Es handelte sich

um die Renaissance der Renaissance, eine Bewegung, die heute noch nicht ganz abgelaufen ist, den Glauben an die „goldene Zeit" und ihr Entstehen.

Der alte echte Cicerone von 1855 war die Schöpfung einer höchst lebendigen Persönlichkeit mit all ihren Ausstrahlungen von Sympathie und Antipathie, von Befangenheiten, Einseitigkeiten, Enthusiasmen und Glücksgefühlen, mit sehr spürbaren Unterschieden von Wärme und Kühle; es war alles eher als was das Buch in seiner heutigen Gestalt ist, ein blaß und neutral gewordenes Gefäß unseres Wissens um die Kunst in Italien und seitdem immermehr dem Sachlichen und rein Wissenschaftlichen zustrebend. Man kann das ohne Gereiztheit feststellen, ja es fast als ein Notwendiges einsehen, daß, wenn man den Cicerone am Leben erhalten wollte, es so hat kommen müssen [1]). Der alte Cicerone, der „Tschitsch", wie ihn Burckhardt selber zu nennen pflegte, war kein wissenschaftliches Repertorium, sondern aus der Doppeläußerung von Empfindung und Urteil eines Künstlers und Gelehrten geboren, nicht voraussetzungslos, sondern persönlich und dogmatisch gebunden. Von seinen Werturteilen (die man in der Wissenschaft von heute gern überhaupt verbieten möchte) hat später Geymüller, und darin einer für viele, bekundet, sie hätten ihm eine neue Welt eröffnet.

1) Burckhardt pflegte mit aufrichtigster Dankbarkeit von Geheimrat W. Bode und Prof. Holtzinger zu sprechen, welche seine neuen Auflagen besorgten. Ebenso von Lübke, der die Illustrationen für die erste Ausgabe der Geschichte der Renaissance besorgt hatte. (Notiz Geymüllers.)

Von Geymüller zu Burckhardt hat Lübke das Band geknüpft, und so seien um des deutlicheren Zusammenhangs willen noch einige Angaben zu Lübkes nächster Laufbahn verzeichnet. Als Burckhardt 1858 die Professur für Kunstgeschichte am Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich aufgab und nach Basel zurückging, wurde Lübke als sein Nachfolger ausersehen. Aber Lübke besann sich; ungern trennte er sich von Berlin, wo man doch nicht geneigt war, dem jüngsten Dozenten die erwünschte Gehaltsverbesserung zu gewähren (das einzige Mal, daß ich Wilhelm Lübke gesprochen habe, 1882 in Stuttgart, hat er mir, dem Fremden, gesagt, Preußen habe damals seine besten Söhne von sich gestoßen). So folgte er erst 1861, nach fünfzehnjährigem Aufenthalt in Berlin, dem wiederholten Ruf auf die unbesetzt gelassene Professur Burckhardts nach Zürich. Er trat an dem Ort seiner neuen Tätigkeit in einen geistig höchst bedeutenden Kreis, in dem Burckhardt noch wie gegenwärtig schien. Da war Gottfried Keller, Gottfried Semper (der hingenommen von der Renaissance gegen die Gotik sehr ungerecht sein konnte), Friedrich Theodor Vischer. Hier glaubte man nicht nur an die Renaissance*kunst*, sondern an die gesamte Renaissance, ihre Diesseitigkeit, ihre Schönheit, ihre Freiheit. Wenn man sich nicht häufig sprach, so gab es doch einen besonderen Dunstkreis geistiger Gemeinschaft. Als Lübke nach fünf Jahren Zürich wieder verließ, hielt ihm der schweigsame Keller beim Mahl die Abschiedsrede. Häufig ist Lübke in diesen

Zeiten der Nachbarschaft bei Burckhardt in Basel gewesen; auch zu Lübkes Geschichte der französischen Renaissance haben diese Jahre den Grund gelegt; in den Osterferien reiste er regelmäßig nach Paris, wo D. Mündler ihn führte. Für die französische Renaissance ist dann Geymüller in Lübkes Fußstapfen getreten. Ehe es aber so weit war, hatte Geymüller den Weg zur Mutter der französischen Renaissance, zur italienischen, gefunden. Kein anderer als Lübke hat ihn auf seinen Helden gebracht, auf Donato Bramante (1444 bis 1514), der die alte Peterskirche in Rom zerstört, der die neue geplant und in entscheidenden Teilen gebaut hat.

Bramante und St. Peter betreffend vertrat damals Lübke die geläufige Ansicht, daß eine Abbildung, die Sebastian Serlio im dritten Buch seiner architectura 1540 als Entwurf Bramantes mitgeteilt hat, echter Bramante sei. Dieser Plan,[1]) an dem die Kunstgeschichte schon über dreihundert Jahre zehrte, ohne ins Reine zu kommen, ob es ein früher Entwurf oder ein später Kompromißplan Bramantes oder eines Nachfolgers sei, und den Geymüller nachmals als unglaubwürdig verworfen hat, erregte ihm früh schon Zweifel. Er sprach darüber mit Lübke, und wahrscheinlich hat dieser ihn

1) In Geymüllers Ursprünglichen Entwürfen zu St. Peter, Blatt 26, Figur 2 als „Raphael?, von Serlio entstellt publizierter Grundriß und oft irrtümlich bezeichnet als der Entwurf Bramantes“. Als solcher auch bei d'Agincourt, hist. de l'art par les monuments IV archit. pl. 58 Nr. 1 abgebildet.

an Burckhardt verwiesen. In der Tat hat Geymüller, als er 1864 seine erste Reise nach Italien anzutreten im Begriff war, Burckhardt in Basel aufgesucht, um seine Meinung über die geplante Reise zu hören, und dies war das erste Begegnen zwischen Burckhardt und Geymüller, sein erster Gang zum Orakel.

Unter dieser Patenschaft Lübkes und Burckhardts hat sich Geymüller im Winter 1864/5 in das Kupferstichkabinett der Uffizien in Florenz vergraben und in den tausenden von Architekturzeichnungen auf Bramante geschürft. Er fand zunächst nichts als auf einem Umschlag mit der Aufschrift Peruzzi die Notiz: al cav. de Rossi sembra di Bramante (der Umschlag enthielt zwei Zeichnungen, die nun in Geymüllers Ursprünglichen Entwürfen für St. Peter auf Blatt 6, Nr. 3 und 4 wiedergegeben sind). Er fährt nach Rom und befragt de Rossi um seine Meinung. Der antwortet ihm: aber sicher Bramante! Nach einem zweiten Studium von Monaten fand er am 5. Februar 1866 (das Datum behielt er sein Leben lang auswendig) die Rötelzeichnung, in der er den Plan der Konstantinischen Basilika, den Entwurf für Rosellinos Tribuna und den eingezeichneten Bramanteplan erkannte und die er für eine der wichtigsten Studien Bramantes hielt (in der wirklichen Größe in den angeführten „Entwürfen" mitgeteilt auf Blatt 9 mit dem Vermerk E. di Geymüller ritrovò feb. 5. 1866).

Dieses lang dauernde, mühenreihe und aufregende

Suchen und Ergänzen hat Geymüllers späterem Schaffen die Richtung gegeben. Es ist nicht leicht, das Auge an eilig hingeworfene Architekturrisse, an übereinander gezeichnete Pläne, an das Erraten von Aufrissen aus Grundrissen zu gewöhnen. Für den Architekten, der sich außer mit den erhaltenen Baudenkmälern andauernd mit Zeichnungen und Entwürfen beschäftigte, war es eine besondere Schulung, die ihn für das Leben dem Studium der Geschichte der Architektur gewann und seine Phantasie eigentümlich nährte und beflügelte. Neben dem, was die Renaissance ausgeführt hatte, und was erhalten ist, lernte er ein unabsehbares Reich des Geplanten, Gedachten, durch Hindernisse in der Entstehung oder Vollendung Aufgehaltenen kennen, verstümmelte Zeugnisse, weit auseinander liegende Bruchstücke. In schöpferischem Geist suchte er aus Teilen das Ganze zu gewinnen, zu rekonstruieren, entstellte Absichten großer Urheber zu würdigen, und so erlebte er allmählich eine Renaissancearchitektur, die über alles Wirkliche hinausging, und von der auch der Cicerone wenig geahnt hatte. Geymüllers Studium der Handzeichnungen der Architekten hat Bahn gebrochen. Aus diesen kaum erschlossenen Quellen sind so viele Tatsachen, die man aus Büchern, Dokumenten und aus den Bauwerken selber nicht ahnen konnte, offenbart worden, daß (wie Geymüller es einmal ausdrückt) „es uns förmlich bange wird, daran zu denken, wie zahlreich die Irrtümer sein müssen, die wir in der Beurteilung derjenigen Peri-

oden und Stile begehen, für welche keine Originalstudien der Meister bis auf uns gekommen sind." Architekturzeichnungen planmäßig zu sammeln und in einem „Thesaurus" zu veröffentlichen, ist der unerfüllte Wunsch seiner späteren Jahre geworden. Aus nicht ausgeführten Entwürfen rekonstruierte er Bramante und war der Meinung, nun erst den Mittelpunkt und den bisher verdeckten Gipfel der Renaissancearchitektur sichtbar gemacht zu haben. Die gleiche Arbeit hat er dann, noch ehe es gelingen sollte, die Bramantestudien zum Abschluß zu bringen (auch der zweite, mit E. Müntz geplante Band der Entwürfe für St. Peter ist noch nicht erschienen), für die französische Renaissance wiederholt; vor seinem Auge stand immerfort, was an Monumenten nicht ausgeführt oder zerstört war (sépulture des Valois, Schloß Verneuil und Charleval, die Fassade von St. Eustache in Paris und vieles andere), und nicht ohne Rührung liest man das Plädoyer eines begeisterten Anwalts, wo mit lauter „hätte ein günstiges Geschick . . ." oder „wäre das erhalten . . ." ein Phantasiebild von vollendeter Herrlichkeit gezeichnet wird (Baukunst der Renaissance in Frankreich S. 658 ff.). Dieses vor seinem Auge stehende vollständige Material von Denkmälern, noch vorhandener und nicht vorhandener, erklärt Geymüllers Auffassung, wie sie sich allmählich immer deutlicher gestaltete, daß die Renaissance ein Weltstil und der endgültige Stil für alle Baumöglichkeiten der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sei.

Erinnern wir uns hier noch einmal des Umschwungs, der ungefähr 1850 den Geschmack der Künstler und Forscher ergriff. Gotik und Mittelalter, denen noch Jakob Burckhardt, der Schüler und Freund Kuglers, mit der Schrift über „Konrad von Hochstaden“, den Gründer des Kölner Doms, seinen Tribut 1843 bezahlt hatte, denen nicht nur der rheinische Katholizismus, sondern sogar Schinkel in Berlin Anregung und gelegentliches Vorbild, wenn auch in seiner Art und Umstilisierung, entnahm, traten zurück. Von dieser romantischen Episode schwang der Pendel zu einer anderen Romantik, zur Renaissance als der Erbin des „Ewigschönen“ der Antike hinüber. Es war ein Stück Opposition, daß man nun glaubte, nach Irrfahrten zum künstlerisch Zeitlichen, den festen Boden ewiger Kunstgesetze und unerschütterlicher Wahrheiten wieder gewonnen zu haben.

Geymüller gehörte damals zu den Jungen. Schon in seinen Pariser Studienjahren war er — nicht gegen die Gotik, aber gegen die Art, wie die Gotik dort gepredigt und gepflegt wurde, aufgebracht. Viollet-le-Duc (1814—1879) hatte sich von dem leeren Formenwesen, den Säulen- und Giebelphrasen des Klassizismus abgewendet und mit der Gotik nicht nur den nationalen Stil, sondern vor allem den inneren Zusammenhang zwischen Sache, Aufgabe und Form verkündet. Viollet-le-Duc war Künstler und Lehrer; er restaurierte, baute und schrieb gelehrte und populäre Bücher; überall stand er im Vordertreffen. In seiner Kampfstellung betonte er gegenüber

Äußerlichkeit und Geschmackskunst das Anatomische der Konstruktion, die technische Logik, die Materialbedeutung, das Verhältnis von Zweck und Bedürfnis zur Lösung. Das alles war gut, aber es war dieses fortwährende Herausstellen der „rôle de la raison“ dem jugendlich enthusiastischen Schüler zu viel; auch war es nicht das, was seine Phantasie ausfüllen konnte. „Viollet-le-Duc sieht das, was nur ein Mittel ist, als die Quelle der Architektur und ihres Lebens an. Diese Quelle aber liegt in Wahrheit in einem lebendigen Bedürfnis des menschlichen Geistes, seiner Wohnung, seinen Versammlungssälen eine Form und Ausstattung zu verleihen, die dieselben nicht bloß zu einem Regenschirm, zu einer Stätte der Wärme oder des Schattens machen, sondern zu Werken, die dem Bedürfnis des menschlichen Geistes nach der Freude entsprechen. Es ist ein grober Irrtum, die Architektur nur mit dem materiellen Bedürfnis des Lebens und den Gewohnheiten, wie sie durch verschiedene Klimas bedingt werden, in Zusammenhang zu bringen. Ihr Ursprung liegt in einer ganz anderen Heimat.“ Hier stoßen wir auf einen Lieblingsgedanken Geymüllers. „Nach meiner Vorstellung dürfte es eine höhere, ganz von ihren irdischen Anwendungen unabhängige Architektur geben. Sie bildet in der Schöpfung Gottes ein ideales Reich. So wie Chemie oder Physik Erkenntnisgebiete sind, die für sich bestehen, unabhängig von den industriellen Anwendungen, die wir täglich von diesen Wissenschaften machen, so gibt es neben und über

der angewandten Architektur, die sich mit der Wissenschaft verbindet, den Gesetzen der Schwere, der Widerstandskraft der Körper, ihren physischen Eigenschaften Rechnung zu tragen hat, durch den Geschmack der aufeinanderfolgenden Geschlechter, die Temperamente der verschiedenen Völker bedingt wird, eine reine Architektur, eine Kunst, deren Quelle in einem idealen Bedürfnis der menschlichen Seele entspringt und die eines der Reiche ist, die wir im Himmel sehen sollen." Aufs stärkste ist hier ein Gegensatz zwischen Handwerk, Technik und Nutzbau und einer Architektur als freischöpferischer Kunst, die den ewigen Sinn für Ordnung, also ein Göttliches, widerspiegle, empfunden.[1]) Es schien ihm eine Degradierung und Verengung, Architektur so wie Viollet-le-Duc seine Gotik auf Konstruktions- und Strukturprobleme einzuschränken, weil Akademismus und Klassizismus gesündigt hatten. „Das Höhnen auf klassische Formen ist ein Zeichen ungenügender Erkenntnis. Man sucht die Mängel des Akademismus am unrechten Ort. Sie liegen nicht im Stil, sondern im Geist derer, die ihn ohne Leben und Gefühl anwenden." In diesen Alternativen seiner Pariser Zeit war Geymüller gewissermaßen verdurstet. Und so begreift sich sein Entzücken, als ihm der Cicerone einen Ausweg, die Vorstellung des Raumstiles gab. Der Cicerone brachte statt der gewohnten Verdammung der in Italien „miß-

1) „In der Architektur muß man sich über uns Architekten trösten", war ein wohlgeprägtes Wort Geymüllers.

verstandenen" Gotik die ruhige Beobachtung, daß die italienisch-gotischen Bauten zwar das Lebensprinzip der nordischen Gotik preisgegeben, dafür aber das Gefühl des Südens für Räume und Massen eingetauscht haben. Hier las man die seitdem berühmt gewordene Formel, daß in der italienischen Gotik der großen Dome „die Renaissance schon lange vor der Türe gewartet habe". Durch ihr gotisches Gewand hindurch gibt ihre einfach großräumige Anlage das Gefühl, im Süden zu sein. Das war es, was an der Hand des Führers Burckhardt Geymüllers sehnsüchtig geöffnetes Auge nun entdeckte.[1]) „Ehe ich nach Italien ging, glaubte ich nichts anderes zu lieben als die Antike und die französische Gotik. Aber weder Paris noch Berlin genügten mir. Mit dem ersten Schritt, den ich in Italien tat, ging mir ein neues Licht auf. San Petronio in Bologna, von dem ich nie gehört, war die erste Kirche in Italien, an die ich gelangte. Eine hintere Tür öffnete sich — und ich wurde wie hineingesogen. Ich stand zum erstenmal im Leben vor dem Stil schöner Räume. Seit jenem Tag lernte ich mehr und mehr,

1) Ein rechtes Beispiel, wie für die Wirkung eines Buches die besondere Reife des Lesers entscheidet. Der Museumsdirektor Waagen hat den Cicerone in einer durch sieben Nummern des Deutschen Kunstblattes von 1855 laufenden Anzeige mit dem schmeichelhaftesten Lob des Kenners eingeführt. Er geht von Einzelheit zu Einzelheit; vom eigentlichen Zündstoff des Cicerone ist keine Wirkung zu spüren. Nur ganz im Vorbeigehen als ein Dämpfer die kritische Bemerkung, daß den Kirchen der italienischen Renaissance die religiöse Weihe fehle.

wie richtig Burckhardts Bezeichnung ‚Raumstil‘ ist.“ „Ebensowenig wie der Mensch von Brot, lebt die Architektur von der Konstruktion allein.“ Diese gotische Einseitigkeit gebrochen zu haben, betrachtet Geymüller als das Verdienst und ein Emanzipationswerk der Renaissance. Sie habe die Baukunst von der Beschränkung auf kirchliche Aufgaben freigemacht und zum Dienst aller Aufgaben, auch der profanen, befähigt; alle struktiven Elemente habe sie sich assimiliert und Toleranz der Struktursysteme geschaffen. Aus der Fessel der Architektur habe sie die zum Kunsthandwerk herabgedrückten „Schwesterkünste“ entlassen. Sie gibt der Dekoration die lang entbehrte Unabhängigkeit von der Konstruktion zurück. Erst die Renaissance hat wieder ein Gewölbe freigemacht, auf dem ein Michelangelo die Schöpfung seiner Sixtinischen Decke ausbreiten konnte. Diese befreiende Tat der Renaissancekunst zögert Geymüller nicht, mit der modernen religiösen Gewissensfreiheit zu vergleichen.[1])

1) Die Schlußsätze der Hauptsache nach aus: Baukunst der Renaissance in Frankreich S. 333 ff. Das übrige wie immer, wo nichts Besonderes bemerkt ist, zusammengesetzt aus den hinterlassenen handschriftlichen Aufzeichnungen. Zur Sache möchte ich des Gegensatzes halber nochmals an die Lehre erinnern, wie sie noch 1847 die von Jakob Burckhardt herausgegebene Neuauflage von Kuglers Handbuch der Kunstgeschichte vertrat: „Die Architektur nimmt in der künstlerischen Entwickelung des modernen Zeitalters nur eine untergeordnete Stellung ein. Denn hier stehen die Formen nur in einem äußerlichen Verhältnis zu den Räumen und Bedürfnissen. Dekoration aber als ein Äußerliches kann nie zu einer lebensvollen Kunst führen“, S. 656. Es ist also der alte

Es ist hier nicht der Ort, die kunsthistorischen Einzelleistungen Geymüllers zu verfolgen und zu würdigen, die Entwürfe für St. Peter, das Buch über die Architekten Du Cerceau, über die französische Renaissance, die Arbeiten über Raffael, Leonardo da Vinci, Michelangelo als Architekten, seinen Anteil an dem Monumentalwerk „Die Architektur der Renaissance in Toskana“ usw. All sein Schaffen stand im Dienst der Überzeugung, daß die Renaissance und ihre höchste Äußerung in der Architektur, Bramante, eine providentielle Erfüllung seien, deren Verwirklichung alle Kunst der Vergangenheit in natürlichem Fluß zustrebe, und von deren Leben sich alle Kunst der Zukunft nähren werde.

Dieser Glaube an die Zentralstellung der Renaissance als einer erfüllten Offenbarung hat Geymüllers lebhafte Spekulation angeregt und zu der paradoxalen Ideenverbindung geführt, die Renaissance sei auf dem Gebiet der Kunst ein Seitenstück zu der anderen, uns gewordenen Offenbarung, dem Christentum. Den Zusammenhang zwischen beiden, als den Schlüssel zu einem Stück des göttlichen Weltplanes zu suchen, hat er sich recht eigentlich müde gedacht.

Vorwurf, daß die Renaissance keine organische Kunst sei. Daß die „moderne“ Architektur eine unbestreitbare Vielseitigkeit vor dem „germanischen“ Stil voraus habe, wird S. 660 zugegeben. Was das Beispiel der Sixtinischen Decke betrifft, ist es von Interesse, das entsprechende gegensätzliche Urteil von Viollet-le-Duc zu vernehmen, der diese Malerei als ein hors d'oeuvre in der Kapelle bezeichnet. Dictionnaire raisonné de l'architecture française VII S. 65 Artikel peinture.

Darf man hier die Bemerkung wagen, daß es entschuldbar sei, wenn man in dieser Welt relativer Erscheinungen bei der Betrachtung der Ideen und ihrer Verknüpfung die Frage nach der „Wahrheit" dieser Ideen auf sich beruhen lassen mag. Genug an der Tatsache, daß solche Ideen festgehalten, geglaubt und für wahr gehalten werden. Kein lebendiges Erkennen und Empfinden kommt ohne Hilfskonstruktionen aus; indem wir uns anschicken, Geymüllers Metaphysik darzustellen, wie sie hundert abgerissene Bruchstücke seines handschriftlichen Nachlasses als eine Art Vermächtnis verbindet, hüten wir uns davor, sein System, wenn man es so nennen darf, zu kritisieren. Dabei bleibt es ein besonderes Phänomen, die Strahlen, die von Burckhardt ausgegangen sind und in seinem Kreis in so verschiedener Weise gezündet haben, in dem Temperament und der Gemütsanlage Geymüllers sich spiegeln und brechen zu sehen, wo sie denn eine sehr eigentümliche Verwachsung von Ideen veranlaßt haben. Ein Versuch, diese Geymüllersche „Metaphysik" zu durchdringen und darzustellen, ist nicht überflüssig. Seine eigenen Ansätze dazu, wie sie in dem aus dem Nachlaß herausgegebenen merkwürdigen Buch: Architektur und Religion, Basel 1911, vorliegen, haben, soviel ich sehe, an manchem Ort eine teils fassungslose teils hochmütig mitleidige Kritik erfahren. Für tiefer Blickende ist es klar, daß jene Metaphysik der Untergrund ist, aus dem Geymüllers Begeisterung für die Renaissancearchitektur ihre

Kraft schöpfte. Nur sie hat ihn befähigt, Werke zu verfassen, bei denen die Spekulation nie die Genauigkeit der Forschung getrübt hat, wie seine Beiträge zur Geschichte der italienischen Renaissance und seine Renaissance in Frankreich, deren Fruchtbarkeit an Ideen und Fülle von Kenntnissen noch lange nicht genug anerkannt und genützt ist.

Geymüller war eine anima naturaliter christiana. Wenn es somit für ihn ausgeschlossen war, die Renaissance lediglich als Wiedererstehung von Heidentum und Antike zu begrüßen, so kostete es ihn doch weniger Mühe als Dante, den so geliebten Heiden und ihrer Kunst den christlichen Himmel zu öffnen. Jede ästhetische Vollkommenheit floß ihm mit der ethisch-religiösen Vollkommenheit in eins. Er empfand darin nur die eine göttliche Harmonie. Die Schönheit ist ihm das Gewand Gottes, und das „Häßliche" in der Schöpfung nur die Folie, um die Sehnsucht nach göttlicher Schönheit und Vollkommenheit zu wecken und zu beleben. Indem die Griechen die Vollkommenheit als Ideal ihrer Kunst erstrebten, gehorchten sie vorahnend den Worten Christi: Darum sollt ihr vollkommen sein, gleichwie euer Vater im Himmel vollkommen ist. Geymüller war nicht von denen, die die Antike als ein einstweilen noch nicht ersetzbares Verständigungsmittel für gewisse künstlerische Aufgaben so lang mitzunehmen geneigt sind, als ein bestimmter Kreis von Ausdrucksformen noch keine modern empfundenen Lösungen und Übersetzungen

gefunden hat (eine sehr verbreitete Resignation bei innerer Teilnahmslosigkeit). Geymüller glaubte an die Säule und er glaubte an die griechischen Profile. „Ebenso wie man keinen Kreis runder machen kann als einen anderen, ebenso kann man für gewisse Begriffe und Ideen keine vollkommneren Linien finden als gewisse Formen der antiken Kunst". Nur hin und wieder scheint sich Geymüller auf eine notwendige Einschränkung dieser Vorstellungen zu besinnen, daß nämlich dieses „ewig-" schöne nur für die Form der Körper gelte. Neben der Antike, deren deutliches Hinstreben nach typischer Gesetzmäßigkeit und objektiver Vollendung die Quelle göttlicher Vollkommenheit symbolisiere, schien ihm gleichwertig, wenn auch in scheinbarem Gegensatz, eine zweite Quelle unserer architektonischen Vorstellungen gegeben, die Gotik, und diese sei berufen, den Geist der Menschheit zu symbolisieren. Ausgehend vom Charakter des menschlichen Individuums und bestrebt, alle seine architektonischen Bedürfnisse nach seinem Maßstab zu gestalten, seine Sehnsucht, seine Freuden zum Ausdruck zu bringen, vertrete der gotische Stil am ausgesprochensten eine subjektive Auffassung und Behandlung der Architektur im Sinne der Freiheit und Kühnheit des Unternehmungsgeistes. Beide aber, Antike und Gotik, seien sozusagen von Gott. Kunst war für ihn ohne Gott undenkbar. Gegenüber allen mechanischen Doktrinen und materialistischen Entwickelungshypothesen schien ihm für Kunst das freischöpferische Walten wesentlich; sie ist un-

mittelbare Eingebung Gottes selber[1]); der schöpferische Trieb im Menschen schien ihm eine Art Beweis, daß der Mensch wirklich zum Ebenbild Gottes geschaffen sei. In die Mystik gottliebender Schaffensfreude sich verlierend und jene „Architektur im Himmel" mit ihrer Schönheit von Formen-Konzerten, wovon zuvor die Rede war, suchend, konnte er sich in die Bibel vertiefen und den Spuren inspirierter Architektur von der Arche Noah bis zum neuen Jerusalem nachgehen. Für die Kunst der Menschen aber und der Erde wurde der Schlußstein seiner Überzeugungen, daß jene entgegengesetzten Pole, antike und gotische Kunst, in der Renaissance zu einer Einheit zusammengeschlossen worden seien. Mystisch sah er darin eine Versöhnung, parallel dem Mittler- und Erlösungswerk Jesu, in dem die auseinander bewegten Ziele des Göttlichen und Menschlichen zur verloren gewesenen Einheit zurückgeführt sind. Indem die Renaissance, wie Geymüller glaubt, beide Richtungen in sich aufnimmt, gibt er ihr das Prädikat einer wahrhaft versöhnenden und also christlichen Kunst. Er war imstande, der Gotik gelegentlich einen Vorwurf daraus zu machen, daß sie die Mitarbeit des lateinischen Elementes ausgeschaltet und sich damit in Gegensatz zur versöhnenden und verbindenden Mission des Christen-

1) Es sind die nämlichen Gedanken, die Goethe in seinem letzten Gespräch mit Eckermann am 11. März 1832 geäußert hat. Ausführlicher noch in dem Gespräch vom 11. März 1828 über die Produktivität höchster Art, die in niemandes Gewalt und erhaben sei über aller irdischen Macht.

tums gebracht habe. In dem Bramantischen St. Peter, so wie ihn Geymüllers Phantasie nachschuf, würde sich thronende antike Herrlichkeit und die phantastische Stimmung mittelalterlicher Dome verbunden haben. Daß die Renaissance nach seiner Auffassung die entgegengesetzten, sich wundervoll ergänzenden Ideale beider Stile harmonisch zu verbinden fähig sei, gibt ihr ein weiteres Privileg. Als Bündnis größtmöglicher Gegensätze gibt sie die Gewähr, sich nicht erschöpfen zu können. Indem sie über alle architektonischen Mittel der beiden Stile, die intensivsten Formen der horizontalen und der vertikalen Kompositionssysteme, verfügt und also eine bis zur Identität reichende Harmonie des christlichen mit dem ästhetischen Prinzip verspricht, wird es fortan keine Kunst geben, die nicht als neue Blüte am Stammbaum der Renaissance und der christlichen Kunst aufgefaßt werden kann. Nochmals: sie ist fähig, „der christliche Stil par excellence zu werden".

Geymüller hat die Hälfte seines Lebens in Frankreich gelebt[1]). Die nordische, insbesondere die französische Renaissance legte ihm die Vorstellung eines gleichmäßigen Doppelfundamentes nahe. Nur die Dosierung der beiden Elemente sei gradweise verschieden. Wenn St. Eustache in Paris die äußerste Schwingung der Renaissance nach der gotischen Seite und Wurzel bezeichne, so St.

1) Er hat 1857—60 in Paris studiert, nachher öfters in Paris gelebt und war dann 25 Jahre lang, 1869—94, dort angesiedelt, mit abwechselndem Aufenthalt in Lausanne.

Peter in Rom, wie es nach der Zeit Bramantes geworden, die äußerste Schwingung nach der entgegengesetzten Seite, der der Antike. Für den Charakter der Renaissance als eines Weltstils hielt er dieses Umspannen und Zusammenfassen „der größtmöglichen Gegensätze" für wesentlich, und deshalb mußte diese Haupteigenschaft schon in der Wiege der Renaissance, in Italien, vorhanden und zu finden, die gotische Seele zu entdecken sein, die sich mit dem antiken Körper verbunden habe. Geymüller neigte zu der Meinung, in diesem Sinne liege der Beginn des Renaissancegeistes in dem Florentiner Dombau Arnolfos. Später, nach dem Studium von Emil Bertaux's l'art dans l'Italie méridionale, ließ er sich weiter zurückleiten und glaubte, auf Süditalien den Finger legen zu können und auf das dreizehnte Jahrhundert, wo bereits die Kaiserbauten Friedrichs II., des Hohenstaufers, den doppelten Einschlag der richtigen Renaissancewerke enthielten[1]). In diesem Gedankengang hat er gelegentlich Friedrich II., Niccolo Pisano und Arnolfo als die drei Hauptväter der Architektur der italienischen Renaissance bezeichnet. Aber wie sich nun diese historischen Fragen lösen: so viel ist gewiß,

1) Friedrich II. und die Anfänge der Architektur der Renaissance in Italien 1908 (Einleitung zu dem Bruckmannschen Renaissancearchitekturwerk der Toskana.) Kenner von Castel del monte usw., die ich befragt habe, sagen mir übrigens, die gotischen Gewölbe im Umgang der Kaiserburg, auf die Bertaux so großes Gewicht legt, seien nicht ursprünglich und also nicht beweisend. Man muß die Veröffentlichung des Preußischen historischen Instituts in Rom abwarten.

daß Geymüller selber, was die italienische Renaissance betrifft, schwankend wurde und geneigt war, zuzugeben, daß für den Charakter dieser Renaissance das Eingreifen eines gotischen Elements nicht nötig war[1]). Was trotzdem, von solchen Schwankungen abgesehen, seine Meinung, daß die Renaissance die Tochter von Antike und Gotik sei, aufrecht hielt, war doch die Beschäftigung mit der nordischen Renaissance. In diesen sehr wichtigen Stücken wich er von seinem Meister Jakob Burckhardt ab. Für den war die Renaissance mit italienischer und nur italienischer Renaissance gleichbedeutend. Schon im Cicerone konnte man lesen, daß man vor S. Miniato in Florenz beinahe versucht sei, die Einführung des gotischen Stils aus dem Norden zu bedauern. Vor der sogenannten nordischen Renaissance, von der er natürlich mit aller Deutlichkeit fühlte, daß sie im Herzen gotisch war, hatte er allezeit ein Grauen. „Daß Sie sich", schrieb er am 28. Februar 1884 an Geymüller, „mit der renaissance française haben einlassen mögen, kann recht schön und edel von Ihnen sein; ich bedauere aber jede Stunde, die Sie auf anderes als

1) Sein eigenes Zeugnis in dem posthumen Druck: Architektur und Religion, Basel 1911, S. 101, wo er eines Gesprächs über diesen Punkt mit einem italienischen Architekten Cannizzaro (Mariano Cannizzaro lebt in Rom. Gefällige Mitteilung des Generaldirektors Corrado Ricci.) im Jahr 1900 gedenkt. „Herr C. schien, soweit Italien in Betracht kommt, von der Notwendigkeit dieses Eingreifens eines gotischen Elementes nicht recht überzeugt. Seitdem habe ich öfters an C. denken müssen und gestehe, daß ich allmählich sein Zögern begreife."

auf Italien wenden. Für die außeritalischen Renaissancen würde ich andere sorgen lassen! Man kann ihnen zurufen wie Triboulet den Hofleuten in le Roi s'amuse: Vous êtes tous bâtards!" Von Schloß Chambord, dem Wunderwerk des style François I., hat er (das hat mir Geymüller selbst erzählt) geurteilt, es sei eine Architektur für Schuster. Wenn Geymüller einen Burckhardtschen Spruch: die Welt sei noch lange nicht ausgemalt, gern umbildete und zu sagen pflegte: die Renaissance sei noch lange nicht ausgebaut, und ihre Schmiegsamkeit und Anwendbarkeit für alle modernen Aufgaben sichere ihr die Zukunft eines internationalen Weltstils, so stieß eines seiner Hauptbeispiele, Charles Garniers große Oper in Paris, auf die stärkste Abneigung Burckhardts. Über wenige Werke und selten äußerte sich Burckhardt in den Kollegien, die er an der Baseler Universität hielt, so wegwerfend, ja mit solchem Ekel, wie über Garniers Opernbau. In dem angeführten Brief von 1884 an Geymüller nennt er den Bau „gottsjämmerlich", und es ist wohl eine besondere Zutat seiner Abneigung, daß er an dieser Stelle den Namen des Architekten statt Garnier Grenier schreibt. Mit ähnlichem Schrecken sah er auf Reisen in Deutschland die Saat der Begeisterung seines Freundes Lübke für die deutsche Renaissance aufgehen. „Das hat zum Teil Lübke zu verantworten", schrieb er (an Alioth S. 149), wenn er in den achziger Jahren die Straßenwände mit der wiedererweckten Erker- und der unruhig silhouettierten

Giebelmode sich bevölkern sah. „Diese Mode der deutschen Renaissance wird in ziemlich kurzer Zeit mit Krach aus der Welt weichen. Vielleicht schon in zehn Jahren mag diese Erker, Voluten, Obelisken usw. weder Hund noch Katze mehr fressen" (an Alioth 1889, S. 271). Lübke selber fand sich im Vorwort zur zweiten Ausgabe seiner Geschichte der Renaissance in Deutschland (1881) veranlaßt, ein scharfes Wort gegen die Modearchitekten zu richten.

Im letzten Grund ruhte die Geymüllersche Metaphysik, sein Glaube an die gleichmäßige Aufnahmefähigkeit und Wahlverwandtschaft der Renaissance für Antike wie für Gotik, auf einem Gemütsbedürfnis. Er mußte die Gotik als den einen Grundpfeiler der Renaissance in Anspruch nehmen. Denn nur so konnte er die Christlichkeit seiner Renaissance sichern, woran ihm alles lag. Sie zu retten, berief er sich gern auf Franz Xaver Kraus, der indessen, die Wahrheit zu sagen, selber mit der Schwierigkeit des Problems für die katholische Kultur nicht anders fertig geworden ist, als indem er eine wahre (christliche) von einer falschen (rein weltlichen und paganistischen) Renaissance unterschied. Für den katholischen Standpunkt mag dies die probablere Lösung sein, wenn man sich nicht auf den fast ketzerisch demokratischen Posten der Reichensperger und Johannes Janssen drängen lassen will, die die „wälsche" Renaissance glatt ablehnen. Indem sich für Geymüller Religion und Kunst so nahe berührten, daß sie fast zu-

sammenflossen, hat er sich wohl, irenisch-katholisierend, der Auskunft von F. X. Kraus angeschlossen. Wie so manche Humanisten glaubte er, indem er von der Gesamtrenaissance nur die Kunst verfocht, für Antike oder Renaissance sei Kunst etwas von der übrigen Kultur Ablösbares, vom Heidentum Immunes, und es sei also eine Art Bosheit der Feinde des Christentums und der Renaissance, zu sagen, von der Predigt antiker Kunst sei eine gänzliche Rückkehr zum Altertum und den Sünden, an denen es zugrunde gegangen ist, untrennbar.

* * *

Es war ein eigentümlicher Klang, wenn Geymüller von Burckhardt und den Gesinnungsgenossen des Kreises das Wort sprach: Wir Bürger der Renaissance. Ohne das deutliche Gefühl dieses seelischen Zusammenhangs würde man nimmermehr die Stimmung verstehen, in der Geymüller auf so viel nachgelassenen Blättern Burckhardts Wesen darzustellen versucht hat. Das Abweichende einzelner Standpunkte war wie nicht mehr vorhanden. Wäre es Geymüller beschieden gewesen, sein literarisches Burckhardtporträt fertig zu machen, es wäre ein Panegyrikus geworden oder soll man sagen: ein evangelischer Bericht des Jüngers über den Meister. Aus den Bruchstücken seines Idealporträts auf Goldgrund, wie es Geymüller seit jener verhaltenen Rede vorschwebte, von der im Eingang die Rede war, soll

im folgenden versucht werden, Zusammenhänge zu erraten, zu rekonstruieren und der Nachwelt zu retten, was möglich und erkennbar war.

Was Geymüller an der Grabrede jenes anderen auf dem Baseler Friedhof am 11. August 1897 gereizt hatte und was einen Stachel in ihm zurückließ, war der Grundton des — wie er meinte — Unverständnisses, mit dem Burckhardt als ein Professor gleich anderen Professoren eingesargt wurde, als ein treuer Diener der Wissenschaft, deren Los es nun einmal ist, selbst in den ansehnlichsten Leistungen, überholt zu werden. Das einzig Wesentliche, was hinter und über dem Gelehrten stand, schien ihm verkannt. Und er beruft sich auf das große Beispiel des Nachruhms Leonardos da Vinci, um seine Kritik deutlich zu machen. Wenn selbst bei einer so ganz und gar seltenen Erscheinung wie Leonardo, die die erstaunlichsten Leistungen wissenschaftlicher Genialität, die Fähigkeiten des Gelehrten und Ingeniörs, mit künstlerischer Schöpfermacht vereinigt, der wissenschaftliche Ertrag seiner Erkenntnisse, die man staunend aus seinen Handschriften ausgräbt, nur historischen und Pietätswert für uns hat, dagegen die wenigen, von ihm erhaltenen Kunstwerke sein Fortleben und sein immer noch gegenwärtiges Dasein verbürgen, so erscheint, diese Erfahrung auf Burckhardt angewendet, dessen Größe, die Geymüller wie etwas Erlebtes empfand, mit dem Ruhm seiner gelehrten Arbeit allein nicht dauernd gesichert. Es galt, etwas herauszustellen, an dem Zweifel und Kritik

verstummte. „In der Renaissancestadt Basel, der Stadt Holbeins und Erasmus', der Bernoulli und Euler verläuft das Kritisieren und Räsonnieren am Sockel des Denkmals ihres großen Landsmannes." Hoch auf diesem Sockel aber stand ihm in unangreifbarer Höhe der Künstler Burckhardt mit seiner Fähigkeit, allezeit auf das Ganze zu gehen. Daß diese Fähigkeit der Synthese auf der Grundlage eines enormen Wissens und steter Arbeit beruhe, hat Geymüller immer wieder beobachtet. „Nichts war Burckhardt mehr zuwider als das Strebertum. Kein Streber ist jemals fleißig, sagte er mir einmal. Fleißig aber war Burckhardt selbst im höchsten Grad. Nie in den 33 Jahren unserer Bekanntschaft, zu welcher Stunde es auch sein mochte, habe ich ihn anders getroffen als bei seiner Arbeit am Schreibtisch. Er begnügte sich nicht mit dem angeborenen Genie. Er wußte, daß, wenn man zehn Talente empfangen hatte, man noch zehn andere durch Arbeit erwerben müsse, ehe man jenes Extratalent erhält, aus dem der faule Diener nichts hatte machen wollen." Nie aber hat diese angestrengte Arbeit die Quelle seiner intuitiven Erkenntnis verschüttet. Diese Quelle strömte aus dem Grund seiner Künstlerseele. Einmal fragte ich Herrn von Geymüller, ob er denn in Burckhardts Darstellung der italienischen Renaissancearchitektur als Fachmann keine technischen Irrtümer, keine Fehler gefunden, da doch Burckhardt nicht als Architekt erzogen und gebildet war. Geymüller antwortete: „Nein. Obwohl er keine Erziehung am Reiß-

brett gehabt hat, ging alles das bei ihm durch Intuition und Natur. Selbst sein Zeichnen war nicht so schlecht, wie ich gemeint hatte. Einen Schnitt durch ein Gebäude konnte er ganz richtig darstellen." Die Doppelheit seiner Künstler- und Gelehrtennatur, wie sie seinem Wissen Klarheit und Gabe der Gestaltung verlieh, schützte auf der anderen Seite die Lebhaftigkeit künstlerischen Empfindens vor einseitiger Befangenheit und allzu dogmatischen Künstleräußerungen. „Diskussionen zwischen Künstlern gehören zu den leidenschaftlichsten und zu den allersterilsten, weil es Empfindungen von Gefühlsmenschen sind, die aufeinanderplatzen." Dieser seiner weitblickend freien Art war auch das unkünstlerische und unwissenschaftliche Spezialistentum der Kunsthistoriker zuwider. Durch kleinliche Anschauungsweise und durch die Beschränkung des Horizontes werde das Verständnis der allgemeinen wichtigeren Gebiete und der großen Interessen der Kunstgeschichte verdrängt. Es ist die Klage aus Luthers Tischreden: „ein Doktor der heiligen Schrift soll die Bibel gar können und gefaßt haben. Item, wie die Propheten in und auf einander gehen, nicht allein ein Stück, als daß einer Esaiam kann, nicht allein einen Artikel vom Gesetz und Evangelio. Jetzt aber werden sie Doktores, da sie kaum nur einen Artikel recht verstehen."

Der Blick in die großen Zusammenhänge, die Gabe, das so Durchleuchtete zu schauen, das Genießen künstlerischer Wonnen der Erkenntnis, gaben Burckhardt

die Kraft und den Entschluß, einsam zu bleiben. Hierin empfand Geymüller, der in Paris arbeitete, einen Gegensatz, den er nie müde wird, zu ergründen. „Niemand auswärts, heißt es in einem Fragment, begreift, was in Paris la chasse à l'Institut bedeutet, la nécessité, de ne pas se laisser oublier, und was man dafür in Kauf nehmen muß. In Deutschland ahnt man nicht einmal, was es heißt: être de l'Institut. Für mittelmäßige Geister ist es la suffisance de l'insuffisance, l'irrémédiable consécration de la médiocrité; für offene Köpfe eine immense geistige Beförderung. Jedesmal, wenn mir hier in Paris oder von auswärts die Mitgliedschaft einer Akademie oder ein Orden zuteil wurde, dachte ich an Burckhardt und schämte mich, daß diese Auszeichnungen mir und nicht schon längst ihm zuteil geworden seien. Auch machte ich, um dieses Unrecht gut zu machen, Versuche für ihn, die aber erfolglos blieben.[1]) Als ich es eines Tages Eugen Müntz, der selber den Palmenfrack des Instituts trug, erzählte, erhielt ich die Antwort: „c'est moi qui me moquerais des Académies, si je m'appelais Jacob Burckhardt. Avec un tel nom on est au-dessus de tout." Indessen war es bei aller Entsagung auch in Basel nicht so leicht und selbstverständlich, die Freiheit zu erlangen, in der allein Burckhardt atmen konnte. „Il faut se

1) Dies bezieht sich wohl auf die vergeblichen Anregungen in Paris. Denn aus Deutschland, Italien, Rußland haben Mitgliedschaften von Akademien nicht gefehlt. Man sehe die Liste bei Trog, S. 157.

soumettre aux habitudes ou s'en aller, à moins de prendre le parti de s'isoler." Man weiß, was Burckhardt gewählt hat. Er ist nicht weggegangen und hat die Berufung nach Berlin ausgeschlagen. Den Tyranneien des bürgerlichen Klassengeistes der Vaterstadt, denen des Professorentums, der Pfarrer, des Familienlebens und der Familientage hat er sich entzogen. Nie hat er auf Reisen Fachgenossen aufgesucht. Als ihn Böcklin in Florenz eines Tages auf der Straße erkannte, ihn ansprach und begrüßte, bedeutete ihn Burckhardt unzweideutig, daß er allein zu bleiben wünsche. In der Erkenntnis, daß die Gewohnheit vielseitiger Bedürfnisse den Menschen unterjoche und beschränke, lebte er sein äußeres Leben in größter Einfachheit und Anspruchslosigkeit; als Gegengewicht gegen Einsamkeit und Schweigegewohnheit genügte die Abendgeselligkeit sympathischer Nichtfachgenossen am Stammtisch der Veltliner Halle oder Kunsthalle. Dieser große Entsagende und in seiner Art eines hohen Gelehrten- und Künstlerglückes Genießende sollte nun nach Geymüllers Meinung nicht mit dem Baseler Maßstab, sondern nur mit einem europäischen gemessen werden.

Da zuvor von Geymüllers geschichtsphilosophischen Spekulationen die Rede war, und wie er der Renaissance eine eigentümliche Zentralstellung anwies, ist leicht nachzufühlen und vorauszusehen, welchen Platz der Wiederentdecker und Geschichtsschreiber der Renaissance in diesem „System" einnahm. Er wurde ihm fast zu

einer providentiellen Persönlichkeit. In einem kleinen Entwurf der Grabrede findet sich die allegorische Frauengestalt der Renaissance selber eingeführt, um einen Kranz an Burckhardts Bahre niederzulegen. „Das Verdienst Burckhardts ist es, ins Licht gestellt zu haben, daß es neben der griechisch-römischen Architektur und neben derjenigen der nordischen Völker, die im gotischen oder gallo-germanischen Stil die ganze germanische Sehnsucht verkörpert hatten, noch einen anderen ewigen Stil gibt, den der italienischen Renaissance, welcher den Geist beider verbindet. Auch den Glauben an die künftige Permanenz der Renaissanceprinzipien in der Baukunst hat Burckhardt wohl zuerst erkannt und, so viel mir bekannt, bisher allein ausgesprochen. Dies aber erkannt zu haben, ist vielleicht das höchste Zeichen seines Genies, der sicherste Beweis für seinen bleibenden, mehr und mehr wachsenden Ruhm". Es sei sein dauerndes Verdienst, die Aufmerksamkeit gerade auf diejenige Kunst gelenkt zu haben, welche als Gegengewicht gegen Übertreibungen in der konstruktiven und rationalistisch-prosaischen Richtung die geeignetste ist. Auch alle Anwendungen des Eisens würden im Renaissancestil der Zukunft Raum finden. In der Tat ist die erste Ausgabe des Cicerone voll von Winken und beispielweisenden Aufforderungen an Architekten[1]).

1) Ebenso Burckhardt, Geschichte der Renaissance, 2. Auflage, S. 106: Bramante tat in der Anlage seiner Kirchen die großen Schritte, deren Folgen sich bis in die späteste Zukunft der Kunst erstrecken werden.

Die entscheidende Bewährung von Burckhardts künstlerischer Kongenialität mit den Meistern der Kunst erblickt Geymüller in seinem Formvermögen. „Dasjenige Ideal in der Sehnsucht der großen Meister, für welches sie, wie Michelangelo in seinem berühmten Sonett klagt, keine hinreichende Form finden können — quel concetto dell 'ottimo artista, che un marmo solo in se non circonscrive — hat die Künstlerseele Burckhardts mit sicherem Meisterblick erfaßt. Ihm ward vom Himmel die Gabe verliehen, für dies concetto die schönste Form zu finden. Er war einer von den wenigen, die von der Kunst in einer der Kunst würdigen Weise zu schreiben verstanden haben. Eben auch deshalb, weil er über Dinge schrieb, die er wirklich verstand. Sein Cicerone kann noch hunderte von Auflagen erleben, vorausgesetzt, daß man das eine nicht vergißt, daß es neben dem Lehrbuch und Führer selbst eine Sammlung von Juwelen ist, bestimmt, auf dem Weg zu leuchten, der zu den Höhen führt, wo im Gegensatz zu den Meistern der bloß subjektiven Kunst die Meister der ewigen Kunst wohnen. Seine goldenen Worte — vor den Meisterwerken selbst gelesen — sind wie ein edlerer Rahmen, wie Juwelen, deren Leuchten das Kunstwerk in noch höherem Licht erstrahlen lassen und Sternen gleich über diesen Werken schweben. Sie heben den Zuschauer auf jene Höhe empor, wo er dann in direkten Verkehr mit den großen Meistern selbst tritt." (Dieser Kanon der großen Meister der „ewigen" Kunst

war freilich für Geymüller exklusiv. Er nennt — und hierin konnte er der Zustimmung Burckhardts sicher sein — das Sextett: Bramante, Leonardo, Raffael, Michelangelo, Tizian und Rubens. Dagegen Dürer und Holbein, Correggio und Rembrandt (ja!) gehören nicht dazu. Über diesen Kanon siehe auch mein Rembrandtbuch, 2. Auflage, S. 4 f.). Die Eigenschaft großartiger Kürze in Burckhardts Stil, seine Gabe, geflügelte Worte zu prägen, zumal im Gespräch, ließen im Freunde den Wunsch erstehen, diese Aussprüche von Zeugen gesammelt zu sehen. Es würde ein Buch werden wie Luthers Tischreden oder Pascals Pensées, meinte er und er schloß mit dem Siegel: „Als diplomierter Ingenieur und Architekt bekenne ich, neben den Studien der Denkmäler selbst aus keiner Quelle so viel gelernt zu haben als aus Burckhardts Cicerone"[1]).

1) Die 5. und 6. Auflage des Cicerone (seit 1884) hat Geymüller im Architekturteil bearbeitet und denselben Teil in der französischen Ausgabe revidiert. Ich füge hier eine Notiz Geymüllers an zur Ergänzung von Trog S. 96. „England war das erste Land, in welchem ein Teil des Cicerone, die Malerei, übersetzt wurde. Nach dieser urteilend, sehnte sich bis an sein Ende Vicomte de Tauzia, der Konservator der Gemäldegalerie des Louvre, nach einer französischen Übersetzung des ganzen Werkes. Diese kam auf Antrieb eines anderen Konservators des Louvre, Louis Courajod, durch das Haus Didot endlich zustande. Sie erforderte jahrelange Arbeit; denn den kurzen, inhaltreichen Stil Burckhardts wiederzugeben, war selbst für die französische Sprache eine besondere Schwierigkeit. Sie ist das Werk des Herrn Gerard, damals eines der Sekretäre der französischen Botschaft in Bern, dann französischen Gesandten in China."

Das Ungewöhnliche der persönlichen Erscheinung verfolgt Geymüller bis in die Sprechweise und die körperliche Haltung Burckhardts. Viele Blätter zeigen das Bemühen, aus dem Gedächtnis die Kopfform zu zeichnen, die unter den kurzgehaltenen Haaren ausdrucksvoll hervortrat. „Im Profil verfolgten die Augen die schön aufsteigende, wenig gebogene S-förmige Linie des Nackens und des Hinterkopfes, die dann durch einen rascheren Bogen in die ruhige Wölbung des Hauptes (der Schädellinie) überging. Diese senkte sich zuerst allmählich, dann schnell mit der Stirn bis zur Höhe der Augen. Hier — wie durch eine neue innere Kraft getrieben, sprang die kräftig gebogene, jedoch nicht übertriebene Nase kühn entschlossen vorwärts.“ Die Wölbung des Schädels erinnerte ihn gelegentlich an Donatellos berühmten König David, den Zuccone, am Glockenturm des Florentiner Domes.[1])

Noch eine Aufzeichnung zum Schluß. „Ganz besonders war man von der Empfindung der Künstlerseele Burckhardts durchdrungen, wenn er für einen

1) Es wäre zu bedauern, wenn die Marmorbüste Burckhardts im Baseler Museum der Nachwelt dauernd berichten sollte, wie B. ausgesehen. Sie ist nach der Totenmaske gearbeitet, fällt in lauter Einzelheiten auseinander und gibt, wenn überhaupt einen Gesamteindruck, einen falschen. Das Profilporträt von H. Lendorff, das in der Universitätsaula im gleichen Museum, aber in einer sehr dunkelen Ecke, hängt, trifft wohl den Gesamteindruck eher, zumal in der charakteristischen Kopfhaltung. Es beruht auf der guten Photographie, die man als Titelgravure in Burckhardts Erinnerungen aus Rubens und in Bettelheims Biographischem Jahrbuch B. II für 1897 findet.

oder zwei ihm sympathische Freunde am Klavier saß und sang. Er war weder, was man einen Klavierspieler noch einen Sänger nennt, und doch habe ich selten eigenartigere, feinere musikalische Freuden erlebt, als wenn Burckhardt eine der Opern Glucks, die Messen Mozarts und dergleichen alleredelste Kompositionen spielte und dazu sang. Es waren Genüsse, die man auf keinem Theater der Welt findet, und die kein Kaiser und kein König haben kann."

Wir wiederholen: Was wir hier auslesen und zusammenfügen, sind Bruchstücke einer Würdigung Burckhardts als Künstlerseele, deren Gesamtform nur in der Phantasie ihres Verfassers lebendig und fertig sein mochte.

* * *

In den Betrachtungen Geymüllers, die alle Seiten von Burckhardts schaffendem Wesen zu umkreisen suchen, wird eine Seite vermißt, und es ist leicht, diese Lücke zu begreifen, die Frage nach Burckhardts Verhältnis zum Christentum, überhaupt zur Religion. In dem Kreis derer, die zu Burckhardt und die zur Renaissance hielten, war Geymüller in religiöser Beziehung eine Ausnahme. Die italienische Renaissance trägt nun einmal ein religiöses Defizit, und ihre Gläubigen wissen sich damit abzufinden. Andere greifen zu Hilfskonstruktionen, wenn sie die „Christlichkeit" der Renaissance retten wollen; sie finden gotische Reste, die noch stehengeblieben sind oder sich modisch zeitgemäß als platonisierende Surrogate geben. Geymüller aber war Christ

von Natur, anima naturaliter christiana, wie wir schon sagten. Dies bestärkte sich, indem er der Schwiegersohn des Grafen Jules Delaborde wurde, der ein dreibändiges Buch über den Admiral Coligny, den Hugenottenführer, verfaßt hat, von dem Erich Marcks bezeugt, ohne dieses Werk hätte er seine Colignybiographie nicht schreiben können. Die Frömmigkeit war ein Stück von Geymüllers Wesen, seines Hauses, seines Familienlebens. Begreiflich, daß hier ein Gegensatz war, den zu berühren von Burckhardt wie Geymüller aus freundschaftlichem Takt vermieden wurde. Um so merkwürdiger und, wie es scheint, durch kein Anklopfen des Freundes veranlaßt, ist die Stelle aus dem folgenden Briefwechsel vom 8. Mai 1891, wo Burckhardt über die Last der Vorlesungen bei zunehmendem Alter klagt, und daß seine „Maschine Defekte zeige". Dann heißt es: „Das Hinscheiden hat für mich zwar nicht die Hoffnungen, womit Sie, lieber Herr und Freund, erfüllt sind, aber ich sehe demselben doch ohne Furcht und Grauen entgegen, und hoffe auf das Unverdiente."

Die Briefe Burckhardts, die Geymüller besaß, hat er in Umschläge zusammengelegt und überschrieben „über meinen Raffael" oder „während der Zeit meiner St. Peter-Publikation" oder er hat sie nach Jahresgrenzen 1882—1897 geordnet. Jenen einen Brief aber hat er ganz allein in einen besonderen Umschlag gelegt und auf den Umschlag mit seiner großen Schrift geschrieben: Ich hoffe auf das Unverdiente.

Es war ein Händedruck letzter Annäherung und ein Bekenntnis, auf das Geymüller fast dreißig Jahre lang — man mag sich sagen, mit welcher Sehnsucht, gewartet hatte.

Eine ähnliche Äußerung Burckhardts hat der Antistes von Salis bei der kirchlichen Trauerfeier des Jahres 1897 zitiert: „Ich bin nicht ohne Hoffnung. Ich glaube an eine Unvergänglichkeit, obgleich ich wohl spüre, Ansprüche gibt es hier nicht, gar keine usw." (Zur Erinnerung an J. B., S. 15.)

In den Papieren Geymüllers fand ich drei kleine Oktavzettelchen, hastig und ohne jede Korrektur mit Bleistift beschrieben. Man liest darauf folgendes:

Gebet für meinen Freund Jakob Burckhardt

Verzeihe mir, O Gott, überhaupt, daß ich mir einbilde, daß ich armer H v G. für einen anderen und gar für Jakob B. beten dürfe. Ich habe mich vielleicht noch nie in einem so elenden und unwürdigen Zustande befunden als seit einigen Wochen wegen meines Undankes, wegen meiner Unfähigkeit, mich dankbar gegen Gott zu .. wegen der gänzlichen Leere an Liebe zu Gott, die ich in meinem Herzen fühle. Ich bin in einem Zustande, wo ich wie Petrus nach seiner Verleugnung Christi bitterlich weinen möchte und sollte und ich kann es noch nicht. Wie darf ich in einem solchen Zustande daran denken, für einen Anderen zu beten? Statt um Verzeihung für

mich selbst, um Bekehrung und Erlösung für mich selbst? Und dennoch möchte ich für meinen Freund beten, dennoch habe ich es versucht, de balbutier quelques paroles d'humilité et d'appel à la Miséricorde, à l'amour de Notre Père, afin qu'il daigne lui accorder des rayons plus nombreux de cette foi en Lui et en Christ, dont nous avons tant besoin — Ist es ein Gefühl der Überhebung, die mich dazu treibt . . .

* * *

Noch ein Wort der Erinnerung an den Gesamteindruck von Geymüllers Persönlichkeit. In Wien aus altschweizerischer Familie geboren, konnte er das Deutsche und Französische gleichwertig sprechen. In vier Sprachen hat er Werke veröffentlicht. Seine Studien über Leonardo als Architekten sind englisch (in J. P. Richters literary works of Leonardo da Vinci im zweiten Band, S. 25—104), sein Raffael als Architekt italienisch, die Entwürfe für St. Peter in Doppelspalten deutsch und französisch erschienen. Noch mehr: er konnte in verschiedenen Sprachen denken, und vielleicht war diese Biegsamkeit und Beweglichkeit seiner Phantasie dabei beteiligt, wenn er unter Umständen gewisse logische Schwierigkeiten übersah und an ihnen vorbeischlüpfte. Dabei hatte sein Verstand etwas Bohrendes und Suchendes; er häufte Argumente und baute sie gern scholastisch-gotisch konstruierend zusammen. Für

diese Neigung seines Geistes schien mir beispielsweise besonders charakteristisch, wie er, um die Einwürfe gegen die kirchliche Leistungsfähigkeit des Renaissancestils zu entkräften, nicht weniger als zwanzig Typen französischer Kirchenanlagen aufreiht. Diesem mathematisch-logisch disputierenden Zug stand nun, man darf nicht sagen als Gegengewicht, sondern beherrschend, überragend der Enthusiasmus des Künstlers zur Seite, der für alles Hohe und Heilige und Heiligschöne erglühte. Dies gab seinem Wesen etwas Unwiderstehliches, Erwärmendes. Es ist ein abgegriffenes Wort, wenn man sagt: einer liebenswürdigeren, einnehmenderen Persönlichkeit konnte man nicht begegnen. Selbst seine Schriftzüge mit ihren großen klaren Buchstaben hatten etwas Enthusiastisches. Nordische Gemütswärme verband sich in seinem Wesen mit südlichem Schwung und aller formalen, ungezwungenen Sicherheit, sich zu halten und zu geben. Das alte Ideal unserer deutschen Humanisten von Dürer, Holbein und Melanchthon bis Goethe, das der Verschmelzung germanischer und italienischer Art, hatte auch über ihn Gewalt, und er sah diese italienische „Schulung des deutschen Geschmacks und Geistes" als etwas Notwendiges an. Wenn er aber vor einer Gefahr für den deutschen Geist (piège de l'Allemagne) warnte, etwa übertriebene Zuversicht in das Angelernte (was er auch den „Glauben an den Doktortitel" nannte), zu hegen, wenn er den Nationalismus unselig und unfruchtbar nannte, ja ihn als

Schwindel und Unfug bezeichnen konnte, so hat er sich nie zu einer lieblosen Kritik deutscher Art und Unart hinreißen lassen, so wie Nietzsche, hingenommen von romanischer Eleganz, zügellos feindselig gegen seine Heimat geworden ist. Aber die Kunst, meinte er, sei doch immer das Kind des Bundes zweier Länder; die Durchdringung verschiedenen Blutes, verschiedener Anlagen fördere sie. „Man pflege das Nationale als kostbares Talent und suche es mit dem zu verbinden, was ihm fehlt!" Die Burckhardtsche These, daß die Italiener das „erstgeborene moderne Volk" seien, und daß wir dieser kulturellen Verwandtschaft als Nachkommen ewig verpflichtet seien, war ein Stück auch seines Glaubens. Über diese angebliche Erstgeburt und die daran geknüpften Mahnungen kann man ganz anderen Glaubens sein, und Herr von Geymüller selbst schrieb mir noch 1909, die Frage des Einflusses italienischen Geistes auf den deutschen sei derart, daß es ihm oft geradezu als ein unlösbares Problem erscheine, was da zu machen sei. „Ich darf die Hintergedanken meines Kopfes nicht einmal recht formulieren. Man fällt von Charybdis in Scylla." Er konnte Anwandlungen von „teutonischem Fanatismus" erfahren. Indessen waren diese Stimmungen bei ihm nur vorübergehend. So wie sein Bild als Ganzes vor uns steht, vertrat er einen Typus, der verschwindet. Er war ein Letzter. Die Erscheinung des hochstehenden Menschen von heute beginnt, immer mehr von dem „insular style" des Engländers anzunehmen; ein national Tren-

nendes arbeitet sich heraus. Geymüller aber war noch — und das im höchsten Sinn des Wortes — ein Europäer. Von der Art wie man sich Alexander von Humboldt denkt. Er war es natürlich nicht in der Allerweltsform des verwaschenen Kosmopoliten, dem man in der internationalen oberen und mittleren Gesellschaft nur zu häufig begegnet, sondern so, daß sich die guten und besten Seiten des Fremden in einer Persönlichkeit gleichsam vereinigt fanden, und in dieser Kreuzung eine höhere Stufe ausgeprägt war. Das Erlernte blieb kein Angelerntes, sondern ging in seine Natur über. Man fühlt es bis in seinen Schreibstil, der an den besten Stellen eine ungewöhnliche Feinheit, Festigkeit und Erzogenheit des Ausdrucks gewann. Manchmal ist es auch wie ein Abglanz Burckhardtscher Diktion. Es fehlen nicht die drastischen Wendungen, so wenn er den Raum der sixtinischen Kapelle einer Reitschule vergleicht, die nun Träger außerordentlicher Kunstoffenbarungen geworden ist. Viele Stellen, wo er Kunstwerke erläutert und nachfühlt, Kunstformen seelisch ergründet, etwa, wo er über die Verwendung von Rustika in der französischen Architektur spricht, oder seine Einzelanalyse der Kuppel des Invalidendoms in Paris, stehen in der Tat den besten in Burckhardts Geschichte der italienischen Renaissance oder im Cicerone nicht nach. Die Erziehung durch europäische Muster gab ihm eine persönliche Überlegenheit, die man als wohltätig empfand. Es entsprach dieses sein Harmonisieren seiner frommen

und edlen Natur. Auch wenn man über die Grundlagen unsrer zukünftigen Kultur ganz andere, ja entgegengesetzte Ansichten hegte, hätte man nicht gegen diesen Mann streiten mögen. Denn er war zu jener Reife persönlicher Kultur gelangt, die völlig wieder Natur und Reinheit geworden war.

* * *

Schon 1882 hatte Geymüller das bevorstehende Erscheinen eines ersten Bandes seiner Monographie über Bramante öffentlich angekündigt. Was das Ziel seiner Lebensarbeit war, und wofür die Entwürfe für St. Peter nur eine Vorbereitung sein sollten, hat er nicht erreicht. Wo die Kraft des Einzelnen versagte, hat sich nunmehr nach über dreißig Jahren ein internationaler Stab von Bramantewissenden zusammengetan, und ein Aufruf ist erschienen, der mit den Worten beginnt: Unersetzlich ist der Verlust, den die Architekturgeschichte durch den Tod ihres Altmeisters Heinrich Freiherrn von Geymüller erlitten hat. Sein wissenschaftlicher Nachlaß soll die Grundlage bilden, auf dem sich das Denkmal für Bramante und für Heinrich von Geymüller erheben soll.

Möge nun auch das überragende Ansehen Jakob Burckhardts, der sich in der gegenwärtigen Veröffentlichung als der lebenslängliche große Freund und Berater Geymüllers kundgibt, dazu helfen, dem edlen Unternehmen begeisterte Förderer zu gewinnen.

Heidelberg, Mai 1913.

Die Briefe

Eine vollständige Bibliographie der gedruckten Werke Geymüllers fehlt. Einstweilen muß man für das, was geleistet ist, dankbar sein. Das posthume Buch: Architektur und Religion, Basel 1911, bringt S. 111—120 eine von Tiocca verfaßte Bibliographie. Hier sind unter die literarischen Arbeiten die zahlreichen mündlichen Äußerungen in den Sitzungen der société des antiquaires de France geraten, wie sie im Protokoll des Bulletin dieser Gesellschaft in kurzer Inhaltsangabe gedruckt sind. Noch unvollständiger ist die Bibliographie von Kohte in Hirschs Zeitschrift für Geschichte der Architektur III, 200. Doch enthält auch diese ein paar Nummern, die bei Tiocca fehlen. Geymüller hat selber bibliographische Verzeichnisse in seinen beiden Autobiographien, zumal in der französisch geschriebenen gegeben. Vgl. hierüber den zweiten Anhang dieses Buches. Diese Bibliographien hat Tiocca benutzt.

Erster Brief

Basel, 14. Mai 1867.

Verehrtester!

Am Anfang eines mühsamen Semesters und sonst noch von einigen Übelständen heimgesucht, antworte ich auf Ihren werten Brief nur lässig und flüchtig. Daß ich eine Publikation, wie die Ihrige wäre, im höchsten Grade wünschbar fände, versteht sich von selbst; daß ich aber auch gar kein Recht habe, irgend jemanden bei solchen Sachen auf- oder abzumuntern, während ich selber mich mit Händen und Füßen gegen jede Verbindung mit Verlegern, Druckern usw. sperre, das liegt auch auf der Hand. Und daß der Verleger bei solchen Anlässen zwar den Stecher, Litho- und sonstigen -Graphen, Drucker etc. zahlt, denjenigen aber, der die Sache liefert, schlecht oder nie, das ist bekannt und möge Gott geklagt sein. Und daß trotz Londoner Konferenz die Zeiten noch eine Weile schlecht bleiben werden, weiß man in Paris gewiß so gut wie hier. — Nun habe ich doch einiges Bedenken, Ihnen zur Flucht aus einer möglicherweise doch für Ihr Leben entscheidenden Praxis zu raten, zugunsten eines Unternehmens, welches zwar herrlich an sich, aber zu Ihrer weiteren Stellung in dieser unerbittlichen Welt kaum in wünschenswertem Verhältnis wäre. Denn Sie würden, einmal angebissen, Jahr um Jahr

darauf wenden wollen und zuletzt alle Seitennester von Lombardie und Romagna um und um kehren, bis Sie sicher wären, den geistigen Bramante in seine fernsten Ursprünge verfolgt zu haben: — Das Literarische an der Sache wäre das Wenigste; dafür müßte der Verleger unter Ihrer Aufsicht und nach Ihren données sorgen.

Wegen der Villa Lante[1]) beschämen Sie mich recht! Es war indiskret von mir, einem Wunsch nach etwas der Art so sehr nachzugeben, daß ich Ihre so höchst kostbare Zeit dafür in Anspruch nahm! Und nun muß ich besorgen, daß Sie, statt einer leichten Skizze, noch besondere Mühe darauf gewandt haben! Ich bitte Sie, wenn dies der Fall ist, das Blatt zu einer Publikation, etwa bei César Daly[2]) oder sonstwo zu behalten und mir nur eine leichte Durchzeichnung zu schicken!

Herzliche Grüße an Max Alioth[3])! — Grüßen Sie auch Herrn Jäger freundlich von mir! Und wenn Sie je wieder von Paris ausreißen, so sprechen Sie vor bei Ihrem stets ergebenen

J. Burckhardt.

Nochmals dies zu lesen.

Adresse: St. Alban Vorstadt. (tout court!)

1) bei Viterbo. — 2) Herausgeber der revue générale de l'architecture. — 3) An den die in gleichem Verlag erschienenen „Briefe Burckhardts an einen Architekten" gerichtet sind. Burckhardts Fürsorge und Teilnahme für ihn durchzieht auch den Briefwechsel mit Geymüller.

Zweiter Brief

Basel, Sonntag 19. Mai 1867.

Ach, Verehrtester, so prächtig war's nicht gemeint! Hätte ich eine Idee davon gehabt, welche Mühe Sie aufwenden würden, niemals hätte ich gewagt, einen so indiskreten Wunsch auszusprechen! Ihr herrliches Blatt ist gestern im besten Zustand an mich gelangt. Aber nun haben Sie in Paris, wo jeder Augenblick dreimal so viel wert ist als hier, Packerei und Lauferei um meinetwillen gehabt, und das kann ich mir gar wiederum nicht verzeihen.

Im übrigen besitze ich nun diese göttlich schöne Bau- und Gartenidee und besehe mir das Blatt immer wieder und exekriere Percier und Fontaine, welche es verstanden haben, diese Anlage durch ihre Prosa zu verleumden[1]).

Eine Reflexion, die sich aufdrängt, ist die, daß, wer einmal Wasser und Gegend hätte, mit gar nicht so enormen Kosten etwas der Art schaffen könnte.

Aber die jetzigen Menschen, wenn sie reich sind, haben fadenscheinige Ideen, gemischt aus einem résidu von sogenanntem englischem Garten und allen mög-

1) Percier und Fontaine, die zwei bekannten Empirearchitekten, choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs. Paris fol. 1812/13, 2. Ausgabe 1824. Benoit, l'art français sous la révolution et l'empire gibt 1809 als Jahr des ersten Erscheinens an.

lichen Chinoiserien, welche dann wechseln müssen wie Crinolinen etc. Dies abgeschmackte Volk will Surprisen und Attrappen anstatt des ewig Schönen. Wenn man sie machen ließe, und sie Geld hätten bis ins Unendliche, so würden sie irgendeine Feerie à changements, wie man sie Porte St. Martin gibt, in den Garten verpflanzen. Es würde ihnen freilich wenig helfen, denn die Langeweile und Leerheit, welcher sie entgehen wollen, haben sie tief in sich, und auch nach den pikantesten Aspekten würde es bald wieder heißen, tenez, ça m'ennuye! —

Sie sind nun in Paris; bezwingen Sie Ihren Gram, werden Sie Praktiker, um irgendwie dieser jetzigen Welt auf deren eigenem Terrain begegnen und mit ihr verhandeln zu können, und helfen Sie in Gottes Namen am Verfall der jetzigen Kunst mit arbeiten! Übrigens sieht und lernt man dort viel, und die vermaledeite Kunstausstellung fängt an, trotz alles Widerstrebens, par distance auch auf mein Gemüt zu wirken. Statt einer tugendhaften Bildungsreise nach Dresden, Nürnberg etc., die ich im Oktober vorhabe, schiebt sich mehr und mehr ein Stereoskop von Paris vor meine Nase: Aber nein, es soll nicht sein.

Kommen Sie bald wieder hierher auf Besuch und berichten Sie! Dann wollen wir wieder die Welt kritisieren, wie sie es verdient.

Nochmals herzlichsten Dank von Ihrem

J. Burckhardt.

Dritter Brief

Basel, 6. Mai 1870.

Verehrtester Herr und Freund!

Nun muß ich doch diesmal im Ernst tausendmal um Entschuldigung bitten wegen des langen Zögerns mit der Antwort auf Ihre schöne Sendung!

Zunächst die Blätter aus der Gazette des Beaux-arts! Ich staune über Ihre kühne und sichere Kritik, und glaube jetzt wohl nachträglich, was Sie p. 12 von Rafael als Architekten sagen, mit zu empfinden, möchte es aber doch nicht mehr mitunterschreiben, weil ich schon viel zu weit von meinen alten Erinnerungen entfernt bin und mich vor solchen Blasphemien scheue, wie l'absence d'une nécessité convaincante! im Grunde aber haben Sie recht.[1])

1) Es handelt sich um den Aufsatz: Trois dessins d'architecture inédits de Raphael (gazette des beaux-arts 1870, 1, 79 ff.), die zwei Zeichnungen nach dem Pantheon in Rom, von denen die Innenansicht nachmals in den Entwürfen für St. Peter Bl. 41 wieder veröffentlicht wurde, und einen Grundriß für cappella Chigi. Hieran schloß Geymüller eine Charakteristik Raffaels als Architekten, deren etwas abfälligen Ausdrücken Burckhardt sich nur zögernd anschließen mochte. Als Geymüller vierzehn Jahre später seinen Raffaello studiato come architetto herausgab, nahm er stillschweigend alle diese Kritik zurück und verneigte sich vor der ‚wunderhaften Harmonie'. Die Zitate Burckhardts sind nach einem Sonderdruck.

Ganz neu war mir die Ableitung des Rafaelischen Palasttypus (über Rustikaerdgeschoß Obergeschoß mit Halbsäulen) von dem Palast Bramantes in Via Giulia[1]), aber sie überzeugt mich vollständig! p. 14 oben treffen Sie gewiß das richtige: Rafael als Architekt komponierte etwas zu gern im fortissimo. In der Fassade des Branconio d'Aquila häufte er, was nur zu häufen war, von Wirkungsmitteln[2]).

Vom allerhöchsten Interesse aber ist mir Ihr Aufriß eines St. Petersbaues nach einem Grundriß[3]).

Zuerst wünsche ich Glück zu der geistvollen, glücklichen und für die Sache ganz genügend geratenen Radierung. Von jetzt an sind Sie so geborgen, wie ich jeden Herausgeber Ihres Ranges geborgen sehen möchte: Sie können jetzt den Verlegern Bedingungen vorschreiben, und es brauchen nicht erst 4—5 graveurs an Ihren Publikationen satt zu werden.

Zweitens und hauptsächlichstens aber bin ich überzeugt von der evidenten Richtigkeit Ihrer Restauration

1) Es ist die großartige Palastruine, die als päpstlicher palazzo degli uffizi für Rom geplant war. — 2) Ein Bau Raffaels, 1667 zugunsten des Baues des Petersplatzes und der Kolonnaden Berninis zerstört. Burckhardt, Geschichte der Renaissance, 2. Ausgabe, S. 183. Geymüller, Raffaello, S. 57 ff. — 3) Diese Rekonstruktion einer Peruzzi-Fassade für St. Peter muß Geymüller für den zweiten Band seiner Entwürfe zurückgelegt haben. So viel ich sehe, ist dieses Blatt noch nicht veröffentlicht. Den Zusammenhang Palladios mit Bauideen, die in der Bramante- und Raffaelschule für St. Peter auftauchen, worauf Burckhardt hinweist, hat Geymüller später festgehalten.

der Fassade. Ich billige vollkommen die Annahme der Dorischen Ordnung als der hier und bei Peruzzi einzig denkbaren, ferner die Annahme des starken Zwischenraums zwischen den 2 kleinen Ordnungen (vgl. die 3. Ordnung in Bramante's vatikanischem Hof); ferner, bei der so ungleichen Distanz der großen Pfeiler mit Halbsäulen, billige ich auch die Teilung in 3 Systeme durch 1 größeren und 2 kleinere Giebel.

Man wird nie beweisen können, daß Peruzzi es so gemeint haben müsse, aber wenn nicht auf diese, mag er sich doch auf eine sehr analoge Weise aus der Sache gezogen haben. (Wie, wenn etwa Palladio ein wenig seine Schule nach damals noch erhaltenen Zeichnungen dieser Art gemacht hätte?. Seine großen, durch eine ganze Fassade hindurchgehenden Halbsäulen kann er ja kaum anders woher haben? Und vollends Palladio der Giebelfreund möchte von einer Idee wie die hier vorgeschlagene ganz entzückt gewesen sein.)

Einen kleinen Haken hat für mich die Wiederholung des dorischen Frieses und Architravs unter der kleinen oberen Ordnung. Ich weiß wohl, daß Sie das aus guten Gründen getan haben, wüßte auch schwer etwas anderes aus eigenem Sack herzugeben und finde dies dorische Zwischengebälk an den übrigen Mauern der Kirche (unter den Fenstern) sehr passend. Aber an der Fassade, kurz über einem noch kleineren, damit konkurrierenden dorischen Gebälk, und in einer Anwendung, die doch der Form zu sehr widerstrebt (nämlich: als bloße

Balustradenbekleidung), erregt es mir doch zu viele Bedenken.

Die Cupola des Bramante (die ist es doch?) haben Sie trefflich mit Ecktürmen flankiert. Die strenge Harmonie ihrer Ordnung mit der Ordnung der Kuppel ist das einzig richtige, uud für jene Zeit bereits prinzipiell bestätigt durch die Kirche von Montepulciano. Ihre Türme sind mit großem Recht zu Kegeln zusammengezogene Seitenbilder und Ausklänge der Kuppel.

Ach, wie bin ich doch eingerostet für alle diese Sachen! Die Erinnerungen strömten früher, jetzt träufeln sie noch so. Ich armes Büchertier bin aus der Welt der Formen herausgekommen, ohne recht zu wissen wie; ich weiß nur, daß ich recht sehr draußen bin.

Max ist in Neapel; ich habe neulich seinem Herrn Papa ans Herz geredet, ihn noch lange in Italien zu lassen, aber Sie wissen ja, der Herr Oberst ist übelhörig oder scheint so, je nachdem. Wir wollen indes das Beste hoffen.

Von Zeit zu Zeit lasse ich Mylius[1]) treten, daß er mit seinen Interieurs herausrücken möge, aber meine Hoffnung schmorrt allgemach sehr zusammen.

Von Ihnen, verehrtester Herr und Freund, glaube ich nun wenigstens getrost annehmen zu können, daß Sie Ihre Publikation nicht mehr werden liegen lassen.

In der Hoffnung, Sie bald wieder in Basel zu sehen, mit herzlichem Dank der Ihrige

J. Burckhardt.

1) Der Architekt des Frankfurter Hofes in Frankfurt am Main.

Vierter Brief

Basel, Auffahrtstag 1870.
(Poststempel 26. Mai 1870.)

Liebster Herr und Freund!

Noch einmal Dank für das zweite schöne Geschenk, womit Sie mich erfreut haben. Das geht ja flott vorwärts! und nun sagen Sie mir nichts mehr von angeblich mißratenen Blättern! Sie sind ein Architekturradierer, der sich wahrlich darf sehen lassen!

Bei Meditationen über Ihren werten Brief sehe ich aber wiederum, wie völlig ich aus den Sachen heraus bin! An die Aufhöhung des Bodens in St. Peter habe ich z. B. ohnehin in meinem Leben nie gedacht, und weiß nun für Ihre kritische Frage vollends keinen Rat. Le côté moral de la question, d. h. was man zu Rafaels Lebzeiten möglicherweise an Leo X. schreiben durfte und was nicht —, das ist schwer zu entscheiden. Vergessen wir nicht, was für Sujets Leo dem Rafael für seine Fresken zumuten durfte. Es war ein Herr, der doch sehr entgegengesetzten Einflüssen offen stehen mochte.

Ferner, wie weit Antonio da Sangallo etwa die Reißfeder für andere führte oder führen mußte oder durfte — darüber habe ich vollends kein Urteil. Wir müßten zusammen sprechen können; denn par distance, zumal wenn der eine Korrespondent (nämlich ich) ein

Ignorant ist, und, was er wußte, vergessen hat, ist es sehr schwer sich zu verständigen.

Die Skizze bei Basan habe ich einmal kümmerlich, wie ich es mit meinen knolligen Fingern konnte, abgezeichnet, es ist doch wohl diese[1]):



1) Die Zeichnung, die sich Burckhardt, wie er sagt, nach einem alten Stich notiert hat, ist nichts anderes als Kopie eines Teiles der vielbesprochenen sogen. Raffaelzeichnung der Albertina in Wien. (Fischel, Verzeichnis der Zeichnungen Raffaels Nr. 641). Pontani, opere architettoniche di Raffaello, hielt sie für einen Entwurf für S. Lorenzo in Florenz, Geymüller aus einem Grund, den er in seinen Entwürfen für St. Peter S. 313 f. und Raffaello architetto S. 75 angibt, für einen solchen für St. Peter in Rom. So auch Burckhardt, Gesch. der Renaissance, 2. Ausg., S. 142, der von den Türmen dieser Zeichnung sagt, sie würden zu den geistreicheren der Renaissance gehören. Dem Raffael wird die Autorschaft abgesprochen. Geymüller und Burckhardt sind für Perin del Vaga. Geymüller hat in seinen Entwürfen für St. Peter das Blatt auf Tafel 42, 1 abgebildet. Die Zeichnung der Albertina stammt

habe ich vollends kein Urtheil, Sie müßten zusammen gesehen können, denn jene Distance, zumal wenn der eine Correspondent (nämlich ich) ein Ignorant ist, Caspar aber nicht da gewesen ist, ist es sehr schwer sich zu verständigen.

Die Skizze bei Baton habe ich einmal kümmerlich, aber ich mit meinen knolligen Finger-Kunsten, abgezeichnet; es ist ungefähr dieses:



Ich glaubte nun auch daß dieses nicht gegen Rafael ist. Ich habe ihm überhaupt nie zugetraut, daß



ornamente so vielge-
=staltete Motiv
wie d. Kirchenplatz
zu Stagostino
wiederholt hätte. Aber hier wäre doch
wohl nicht völlig gegen das Thema zu verstoßen
nämlich die Wirkung einer möglichst
einzigen mittleren Öffnung. Ich weiß
wohl dass die Ungemüthlichkeit eines
Benedictionsbalcons die Sache erschwert
aber irgendwie läßt sich es doch machen.
Und wenn Sie Ihre eigenen Innenskizze B
erhält, wie gewaltig man sich
zwängt im Innern auf den
enormen Contrast zwischen einer

Ich glaube nun auch, daß sie nicht von Rafael ist, und habe ihm überhaupt nie zugetraut, daß er ein so abgetanes Motiv wie die Riesenvoluten von St. Agostino[1]) wiederholt hätte. Aber eins wäre doch wohl nicht völlig von der Hand zu weisen, nämlich die Wirkung einer möglichst riesigen mittleren Öffnung. Ich weiß wohl, daß die Unvermeidlichkeit eines Benediktionsbalkons die Sache erschwert, aber irgendwie ließe sich es doch machen! Und aus Ihrer eigenen Innenskizze B erhellt, wie gewaltig man sich wenigstens im Innern auf den enormen Kontrast zwischen einer Doppelordnung und den plötzlichen Riesenöffnungen freute. (Und die Riesennische im Giardino della Pigna! Von dort oben herunter wäre schon gar nicht schlecht segnen.) Das runde Fenster freilich müßte man zu einem besonderen Benediktionsportikus hinopfern.

(Zu beiläufiger Ergötzlichkeit mögen Sie einmal in Padre Pozzos Perspektive Bd. II, Bl. 83—87 nachsehen, wie er sich bei Entwürfen für eine Fassade des

aus der Sammlung Crozat und ist für deren recueil vom Grafen Caylus gestochen worden. Ob nun Burckhardt mit dem Namen Basans sich geirrt hat, ob Basan die Caylussche Platte besaß und mit seinem Namen in einer seiner zahlreichen Veröffentlichungen wieder benutzt hat (Verzeichnis in Meyers Allgemeinem Künstlerlexikon III), weiß ich nicht zu sagen. Auch Wickhoff, italienische Handzeichnungen der Albertina (Jahrbuch des österreich. Kaiserhauses XIII, 1892, 2. Teil S. CCIV) nennt nur Caylus.

1) In Rom, Ende des 15. Jahrhunderts, wo große Voluten der Art wie an S. Maria Novella in Florenz zwischen Mittel- und Seitenschiffassade vermitteln.

Laterans, die hernach Fuga zu bauen bekam, zu helfen gesucht hat. Eine hübsche Aufgabe wäre einmal: il pozzo rettato, zu deutsch ... der von Schlamm gesäuberte Brunnen, d. h. eine Umdeutung der besseren und geistreicheren Ideen Pozzos in edlere Formen; ich will aber nicht gerade Ihnen diese Zumutung vorschlagen, da Sie Besseres zu tun haben.)

Käme die Fassade bloß in Gestalt von Säulen, so wäre der mittlere Bogen dann wohl schwer zu konstruieren (nicht so leicht wie im kleinen an der Vorhalle von Cappella de' Pazzi!), aber unmöglich wäre es nicht und würde das große Mezzanin herrlich unterbrechen. Allerdings müßte dann nach meinem Gefühl der Giebel zu einem bloßen Giebel der mittelsten Partie verkleinert werden.[1])

Und nun wünsche ich von Herzen weiteres Gedeihen für Ihr großes Werk. Seitdem ich weiß, daß Sie keinen Stechern mehr zu flattieren brauchen, bin ich völlig außer Sorgen. — Denn die sind es, welche die nützlichsten Publikationen unmöglich zu machen pflegen.

Mit herzlichem Gruß und dem Wunsche, Sie recht bald wieder in Basel zu sehen, der Ihrige

J. Burckhardt.

1) Man sehe in den „Ursprünglichen Entwürfen für St. Peter" die Tafeln 27 und 35, 1, wo in den Rekonstruktionen der Fassaden durch Geymüller die Benediktionsloge und große Rundbogenöffnungen, die in der Art von Brunelleschis cappella Pazzi das gerade Gebälk unterbrechen, angenommen sind. Die Entwürfe Antonios da Sangallo auf Bl. 31 zeigen den Versuch eines das Mezzaningeschoß durchbrechenden großen Bogens, auch die Giebelvarianten über der ganzen Fassade und über ihrem Mittelteil.

Fünfter Brief

Basel, 27. Dez. 1874.

Liebster Herr und Freund!

Leider kann von irgendeinem Ankauf architektonischer Zeichnungen für unser Museum zu 10000 fr. nicht die Rede sein! Selbst kaum, wenn es nur 1000 fr. hieße! Wir sind mit unseren Fonds fast gänzlich an „vaterländische Kunst" gebunden, ein Terme, über dessen Wert ich allmählich sehr anstößige Gedanken habe. Und dann ist es erst noch „lebende" vaterländische Kunst, und wir dürfen kaum noch eine Kleinigkeit von verstorbenen „vaterländischen Künstlern" auf unsere Verantwortung nehmen. Nun ist Bramante leider von Urbino und nicht aus dem Tessin und nicht aus unserem liebenswürdigen 19. Jahrhundert gewesen.

O wenn ich sagen dürfte, welche und wieviele von unseren Bildern (des 19. Jahrhunderts und schweizerischen Ursprungs) ich so gerne hingäbe für ein einziges Blatt vom Jahrhundert eines gewissen Julius II.!

Nun bleibt mir nichts, als sehnsüchtig die Briefe des Cavaliere Pini durchzulesen, welche ich hier inliegend wieder zurücksende.[1])

1) Caval. Carlo Pini, Konservator der Sammlung der Handzeichnungen in den Uffizien zu Florenz († 1879), der durch 14 Jahre Geymüller im Studium der Zeichnungen der Architekten gefördert und ihn mündlich und schriftlich beraten hatte. Mit Marchese und den beiden Milanesi

Ich bin noch in Ihrer Schuld wegen der Abhandlung über die Stiche des Bramante, welche ich seinerzeit schon in der Gazette des beaux-Arts mit dem größtem Interesse gelesen habe,[1]) und von welcher mir kürzlich Max Alioth den von Ihnen übersandten Abdruck gebracht hat. Ich bin namentlich froh darüber, daß jetzt endlich Bramante und Dolcebuono für immer auseinander gesetzt sind; sodann aber bemerke ich mit großem Erstaunen, daß unser Holbein in gewissen Motiven seiner Renaissance (runde Fenster in den Gewölben, Radfelgen als Maßwerk eines Rundfensters, Nische mit Muschel in der Halbkuppel usw.) offenbar von Bramante abhängig ist, und ich möchte fast wetten, daß Holbein den großen Stich besessen und danach studiert hat.

gehörte er zu den Kommentatoren der Lemonnierschen Vasariausgabe, 1845—56. Pini ist auch Verfasser des Buches: la scrittura degli artisti italiani. Geymüllers Dank an ihn, Ursprüngl. Entwürfe für St. Peter S. 125. Pinis Nachfolger wurde Nerino Ferri.

1) Louis Courajod, estampes attribuées à Bramante (gazette 1874, 2, 254 ff.) und Geymüller, nouvelles observations sur Bramante (ebenda S. 379 ff.), beide Aufsätze zusammen in einem erweiterten Sonderdruck veröffentlicht. Der auf S. 255 verkleinert abgebildete Stich einer Phantasiearchitektur mit Figurenstaffage, der nur in zwei Abdrücken bekannt ist, wird für echt erklärt, und insbesondere Geymüller weist auf die übereinstimmenden Einzelheiten der Architektur mit den Mailänder Bauten Bramantes hin. Dazu gehören die vier oeils-de-boeuf in der Wölbung usw., die Burckhardt auffallen. Von Dolcebuono ist die Kirche S. Maria presso S. Celso (nicht die Fassade) in Mailand, und das monastero maggiore. Über die von Burckhardt beobachtete Abhängigkeit Holbeins von Bramante Geymüller, school of Bramante in transactions of the royal Institute of British architects, vol. VII, new series. S. 130.

Zu der nun bevorstehenden Publikation Ihrer ersten Lieferung meinen besten Glückwunsch. Evviva Bramante e chi lo pubblicò! — In unseren heutigen Zeiten mag man bisweilen über die Fülle herrlicher kunstgeschichtlicher Sammelwerke in ein embarras de richesse geraten, ich glaube aber, es ist ein wahrhaft providentieller Zug darin. Es läßt sich denken, daß der an sich ziemlich prosaische Geschäftsmann Braun in Dornach einer höheren Macht diene, daß der Vatikan hat noch müssen photographiert werden, bevor etwa ein schauderhaftes Schicksal über seine Fresken geht.

Seit der Pariser Kommune ist überall in Europa alles möglich, hauptsächlich deshalb, weil überall gute, vortreffliche liberale Leute vorhanden sind, welche nicht genau wissen, wo Recht und Unrecht sich abgrenzen, und wo die Pflicht von Widerstand und Gegenwehr beginnt. Diese sind's, welche überall den entsetzlichen Massen die Türen aufmachen und die Pfade ebnen. Gott besser's.

Mit Max habe ich seither manche vergnügte Abende verlebt beim Glas Wein, wo wir uns über diese Zeiten, wie sie wirklich sind, hinwegtrösten. Und wer weiß, wie diese Zeiten erst noch werden wollen?

Nun nochmals schönsten Dank für die Abhandlung und Bitte um Entschuldigung für unser armes Museum, welches ganz andere Sachen als alte italienische Meisterwerke zu kaufen gezwungen ist!

Mit herzlichem Gruß der Ihrige

J. Burckhardt.

Sechster Brief

Basel, Donnerstag, 27. Mai 1875.

Verehrtester Herr und Freund!

Herzlichen Dank für das prachtvolle Geschenk der projets primitifs de S. Pierre; wenn ich nur auch die geringste Aussicht hätte, dasselbe zu erwidern!

So werden wir denn endlich klar sehen in der großen Kapitalfrage. Im höchsten Grade war ich erstaunt, als ich sah, daß Bramante einen Entwurf mit Umgängen (denjenigen mit Rotstift) und einen definitiven ohne solche (pl. 4) mit geraden Abschlüssen geschaffen hat. Der letztere wäre das Herrlichste auf Erden geworden.

Einiges bleibt mir sehr rätselhaft, so die Interieurs auf pl. 23. Aber ein Herz von Stein muß der haben, der von pl. 24 nicht ergriffen wird! Wie geht hier das Alte und das Neue gewaltig durcheinander! Der Zierbau in der Mitte, welcher die Apostelgruft enthalten haben muß, könnte ein provisorischer, nur für die Zeit des Umbaues errichteter gewesen sein? Was meinen Sie?[1])

1) Die Tafel stellt nach einer Zeichnung in London, Soanemuseum, den Zustand während des Umbaues dar, die alte Petersbasilika des Mittelalters und die gewaltigen neuen Kuppelpfeiler und -bögen. In dem noch unüberdeckten Kuppelraum der erwähnte Zierbau. Vgl. Text des St. Peterswerkes S. 324, woselbst die Antwort auf Burckhardts: was meinen Sie?

Die Studien des Antonio Sangallo pl. 31 zeigen, wie ernst man es mit der Örtlichkeit für die großen Benediktionen nahm. Der Papst wäre nicht bloß an oder in einem großen Fenster oder Öffnung erschienen, wie am jetzigen St. Peter und Lateran, sondern in der Mitte einer riesigen Nische, wie sie auf Erden nie mehr gebaut werden wird; ein Encadrement, wie es kein Erdenmensch jemals genossen hat.

In Sachen des Fra Giocondo steigen mir einige Zweifel auf. Der Plan pl. 37 verrät deutlich den Oberitaliener, der Santa Giustina kennt[1]), und hat seine großen Fehler, aber wer diesen Plan schuf, konnte doch ganz unmöglich so tief fallen, daß er die erstaunliche Mißgestalt auf pl. 41 geschaffen hätte. Ich will hoffen,

---

1) S. Giustina in Padua mit 4 Hochkuppeln in Querbau und Chor und 3 Flachkuppeln des Mittelschiffes. Die hier geübte Kritik des Planes auf Blatt 41 hat Burckhardt in der zweiten, von ihm selbst besorgten Ausgabe seiner Geschichte der Renaissance S. 109 wiederholt, wo er Bl. 41 für eine Karikatur des jüngeren Antonio da Sangallo erklärt, Bl. 37 als vielleicht echten Plan Fra Giocondos anerkennt. Geymüllers Bemerkungen zu der „Autorität unseres verehrten Freundes", Entwürfe S. 264. Später hat sich Geymüller für die Echtheit des Plans auf Bl. 41 eingesetzt und Burckhardt hat eingelenkt, vgl. den Brief vom 9. Dez. 1882. Schließlich Geymüller, Raffaello S. 48, wo die stranezze des Planes erklärt werden, und Baukunst der Renaissance in Frankreich S. 66 ff., wo Geymüller, gestützt auf die Bereicherung seiner Kenntnisse über Fra Giocondo durch die großen Funde von Zeichnungen, die Echtheit dieser früher einzigen Giocondozeichnung für gesichert hält und bemerkt, dieser Entwurf hätte zu einem herrlichen Wunderwerk geführt.

daß Antonio Sangallo ihm dieselbe aus Irrtum zugeschrieben hat und hoffentlich nicht aus Bosheit. Solange ich nur den ganz kleinen Stich bei d'Agincourt[1]) kannte, dachte ich nicht weiter darüber nach; nun aber im großen springt mir das Kindische dergestalt in die Augen, daß ich die Zeichnung beinahe für die Karikatur eines Feindes des Fra Giocondo halten möchte. Es ist, als hätte ein Römer alle Unarten der damaligen Oberitaliener parodieren wollen, zumal mit den Chorkapellen im Geschmack des Santo zu Padua. Sobald man sich diese Anlage in der wirklich präsumtiven Größe denkt, wird manches geradezu lächerlich. Es ist aber höchst zweckmäßig, daß Sie auch diesen Plan in einiger Größe mitgeteilt haben.

Rafaels Zeichnung vom Innern des Pantheon[2]) ist belehrender, als alle Worte sagen könnten, wegen der Freiheit, die er sich erlaubte, zwischen der Portalnische und der Hochaltarnische bloß 2 statt 3 andere Nischen darzustellen. Es lag ihm so im Schwung der Hand. Und doch schrieb er mit seiner niedlichen Schrift darunter: Panteon. Für den Zweck, den ihm die Zeichnung erfüllte, genügten eben 2 Nischen.

Als ich neulich 20 Tage in Rom war, erstaunte ich, zu sehen, wie frühe schon der abgeschrägte Hauptpfeiler Bra-

1) Histoire de l'art par les monuments, vol. IV. architecture pl. 72 Nr. 24.
2) Blatt 44 der Ursprünglichen Entwürfe für St. Peter, von Geymüller zuerst bekannt gemacht, gazette des beaux-arts, s. o. S. 57. Bei Fischel, Raphaels Zeichnungen Nr. 639 als „Nicht Raphael".

mantes mit seiner Pilasterbekleidung und Nischen weitere Anwendung fand, nämlich in Rafaels Kapelle Chigi[1]), wo ich früher hundertmal gewesen war, ohne darauf zu achten.

Mit Carlo Maderna fing ich an, Mitleid zu spüren: aus seiner facciata konnte nichts Gutes werden, weil er sie der Kuppel zuliebe niedrig halten und doch in der Mitte das Benediktionsfenster anbringen mußte. Und das Innere seiner Vorhalle ist so schön! —

Allein hoffentlich werden wir ja bald über dies und anderes weiter schwatzen; Max hat mir verraten, Sie würden in Bälde hierher kommen. Dann kann Ihnen auch persönlich danken

Ihr getreu ergebener

J. Burckhardt.

Siebenter Brief

Basel, 2. Dez. 1876.

Verehrtester Herr und Freund!

Voll Scham und Kummer, Ihr Billett aus Vevey vom 31. Juli bis heute nicht beantwortet zu haben, kann ich nur eine Entschuldigung hervorbringen: nämlich die Persönlichkeit desjenigen, dessen Mutter eine Bramante gewesen, ist mir völlig aus dem Gedächtnis

1) In S. Maria del popolo, vgl. Geymüller, Raffaello studiato come architetto S. 44.

entschwunden, und ich weiß gar nicht mehr, wie er hieß, und nur noch ganz dunkel, wie er aussah.

Seither ist mir ein angebliches Porträt Bramantes vorgekommen, welches mit dem traditionellen aus der Schule von Athen (das Vasari in seinem Holzschnitt wiedergibt) völlig unvereinbar ist. Dasselbe findet sich in einem späten Stich in: Bullart, Académie des sciences et des arts, Amsterdam 1682, Tom. I, pag. 347, fol., mit dem Monogramm NDL, welches nicht das des Stechers, sondern das des Malers vom Anfang des 16. Jahrhunderts sein muß.

Sie finden diesen Bullart unfehlbar auf Ihren Pariser Bibliotheken. Da jedoch derselbe einige notorisch falsch bestimmte Porträts mitteilt (unter den Staatsmännern und Schriftstellern), so hat auch das des Bramante nur eine unsichere Gewähr für sich, kann Sie jedoch immerhin interessieren.

Heute abend ist Weihefeier des neuen Musiksaales; Max und ich, die natürlich solchen großen Momenten bestens aus dem Wege gehen, werden während dessen einen Schluck Roten zu uns nehmen.

Mit herzlichem Gruß der Ihrige

J. Burckhardt.

P. S. Die Chiffre NDL bedeutet am Ende doch nur den Stecher: Nicolas de Larmessin, welcher die meisten übrigen Porträts des Buches (meist schlecht genug) gestochen hat[1]).

1) Auch L'Armessin geschrieben, der ältere, geboren 1640.

Achter Brief

Basel, 16. Januar 1877

Verehrtester Herr und Freund!

Meine besten Neujahrswünsche zuvor!

Sodann habe ich nach Beratung mit Max mich auf dem Museum umgesehen. Leider sind Ihre Wünsche so wenig klar ausgedrückt, daß ich nur auf dem Wege der Vermutung denselben entgegenkommen kann.

Frage a: Besitzen Sie den ältesten Stich (er ist unmittelbar nach einer Zeichnung ohne Spiegel gestochen und daher verkehrt herausgekommen), welcher nur die vier Bögen und Pfeiler Bramantes emporragend hinter der alten Kirche darstellt? Von diesem, wenn von irgend etwas, müßten Sie, scheint mir, in Ihrem Werke ein Faksimile geben.[1]) Ich kann Ihnen davon nach Belieben eine Photographie verschaffen; derselbe findet sich im Museum, aber nicht im Bande 11a, sondern in dem großen Sammelbande A, 1, welcher den Gesamttitel Speculum romanæ magnificentiæ trägt.

Zu allem Überfluß habe ich in der Eile die Hauptumrisse kalquiert und sende dies mit. Übrigens sollte ich denken, der Stich müßte sich auch in Paris finden.

1) Von Geymüller, Urspr. Entwürfe zu St. Peter, Tafelband Bl. 48 Figur 6, veröffentlicht als St. Peter im Baue (Museum zu Basel), mitgeteilt von Herrn Prof. Jacob Burckhardt. Dazu im Textband S. 325.

Frage b: Was wünschen Sie sonst noch aus diesem großen, Ihnen offenbar noch erinnerlichen Bande?

Alle sonstigen Abbildungen von St. Peter, die darin vorkommen, mit Ausnahme der großen Außenansicht vom Projekt des Sangallo, sind weit später und stellen alle erst den im Bau begriffenen oder gar schon vollendeten Kuppelbau Michelangelos dar, ohne irgendwelche Andeutung von Teilen, die früheren Bauentschlüssen oder dem provisorischen Chor etc. angehören könnten.

Frage c: Was meinen Sie mit der Signatur 11a? Ich finde nur einen Band, auf welchen Sie sich möglicherweise beziehen können; es wäre dies der Sammelband A, 11, der so viele wichtige Stiche enthält, u. a. denjenigen, in welchem Sie die alte Decke der Pantheonvorhalle erkannten. In diesem Band findet sich nun auch eine etwa aus der Mitte des 16. Jahrhunderts stammende Ansicht des Obelisken von St. Peter, der damals noch auf seiner alten Stelle stand, und auf der Abbildung das im Bau begriffene linke Querschiff von St. Peter und die davorliegende alte Rundkirche (ich glaube S. Maria della febbre, an der Stelle der jetzigen Sagrestia) zum Hintergrunde hat. Auch hiervon lege ich einen kümmerlichen Contour bei;[1]) auf Verlangen kann alles photographiert werden.

1) Diesen Stich hat Geymüller, soviel ich sehe, nicht veröffentlicht. Doch findet sich eine ähnliche Ansicht mit dem Obelisken, dem Neubau des linken Querschiffes und der Rundkirche nach dem Stich einer Zeichnung

In dem ganzen Bande ist aber sonst nichts, was irgendwie mit St. Peter zusammenhinge.

Melden Sie, was Sie nur irgend wünschbar finden, aber deutlich! verehrtester Freund! und es soll Ihnen nach Kräften Genüge geschehen.

Ihre sonstigen Nachrichten betreffend: Wegen des Familiennamens Bramante gehen Sie zu Paris in das größte vorhandene Bureau d'information, wo man die Adreßbücher der europäischen Großstädte hält, und lassen Sie sich die von Rom, Neapel, Mailand zeigen.

Von der Brücke im Kastell zu Mailand weiß ich leider nichts und bin diesen Sommer nur um das Kastell herumspaziert.[1])

Vom Pseudo-Michelangelo höre ich das erste Wort; sind es Figuren oder Bausachen? im Musée Wicar zu Lille? Wicar war zu allem fähig, selbst zu etwas Gutem, wenn es aus Bosheit geschehen konnte.[2])

Heemskerks vom sacco di Roma auf Blatt 49, Fig. 5. Ebenso die Zeichnung auf Blatt 52, Fig. 2.

1) Teile einer bedeckten Brücke Bramantes im Kastell zu Mailand, im Text des St. Peterswerkes S. 63 abgebildet. Vgl. auch ebenda S. 109. Näheres hatte sich Geymüller für seinen besonderen Bramanteband vorbehalten, der nicht erschienen ist.

2) Einen Band Architekturzeichnungen in Lille hatte Wicar dem Michelangelo zugeschrieben, worin ihm noch Gotti gefolgt ist. Geymüller hat in diesem Band allmählich die Hände des Aristotile da Sangallo und seines Vetters Giovan Battista il Gobbo erkannt, ehe er aber so weit kam, den Verdacht gehegt, daß die Zeichnungen des letzteren eine Fälschung Wicars seien, „que l'on nous désignait, de tous côtés, comme

Nun leben Sie wohl und bleiben Sie gewogen Ihrem

J. Burckhardt.

In Eile.

Neunter Brief

Basel, 11. Febr. 77.

Verehrtester Herr und Freund!

Es freut mich von Herzen, daß die Sendung Ihnen willkommen gewesen ist, und daß ich mich wenigstens mit einer kleinen Gabe habe an dem gewaltigen Werk beteiligen können, woneben ich mich freilich noch immer mächtig in Ihrer Schuld fühle. Glücklicherweise wußte Max um alles Technische Bescheid und konnte mir die Mühe der Verhandlung mit dem Photographen völlig abnehmen.

Was das Bild an sich betrifft, so muß wohl Ihre Datierung die allein mögliche sein. Daß die ganze Darstellung eine sehr freie ist, bringt die damalige Zeit mit sich; die enorme Höhe der Pfeiler und Bogen im Verhältnis zur alten St. Peterskirche, die doch auch ein

fort capable d'un tel fait," documents inédits sur les oeuvres de la famille des San Gallo in Mémoires de la société des antiquaires de France B. 45 (1884) S. 243 ff. Für den Verdacht gegen Wicar wird S. 246 Abbitte getan. Auf Geymüller beruht Clausse, les San Gallo III 113.

Bau war! — ist freche Prahlerei, aber ganz amüsant.[1]) Daß die Herren im Cabinet des Estampes das Bild zum erstenmal zu sehen bekamen, freut mich; es ist dies unser zweites Unikum, das man in Paris nicht hat. (Das erste ist der große Stadtplan von Paris in vier Holzschnitten um 1550, wovon auch wiederum wir das vielleicht einzige Exemplar haben; die Pariser haben es photographieren lassen.)

In vollkommener Hochachtung Ihr getreu ergebener

J. Burckhardt.

Zehnter Brief

Basel, 12. Mai 1879.

In Eile.

Verehrtester Herr und Freund!

Hiemit folgt Ihrem Wunsche gemäß der herrliche Brief Donaldsons zurück.[2])

1) Man sehe das S. 73 in der Anmerkung genannte Blatt des Tafelwerkes.

2) Thomas Leverton Donaldson (1795—1885), schon zu Canovas Lebzeiten Mitglied der römischen Akademie S. Luca, Architekt in London. Über seine Reisen, Studien, Veröffentlichungen und Bauten dictionary of national biography XV, 214. Geymüller hatte den 74jährigen, der in Florenz gleichzeitig mit ihm Handzeichnungen der Architekten studierte, durch Pini kennen lernen. Es wurde eine seiner wertvollsten Beziehungen, wie er kurz vor Donaldsons Tod in seinem Raffaello architetto S. 62 bezeugte.

Bramantes Gutachten[1]) ist furchtbar schwer; ich vergleiche es mit Ihrer Übersetzung, kann aber wahrhaftig noch nicht versprechen, daß ich damit fertig werde; in einigen Tagen schreibe ich Ihnen wieder.

Die Sendung von Baudry[2]) ist mir seit Samstag avisiert und wird wohl morgen oder übermorgen anlangen, worauf ich das eine Exemplar sogleich an Max geben werde.

Ihr stets ergebener

J. Burckhardt.

Elfter Brief

Basel, 15. Mai 1879.

Verehrtester Herr und Freund!

Dies Protokoll nach Bramantes (oder sonst jemandes) Worten[3]) ist ein rechtes Aktenstück aus des

1) Siehe die erste Anmerkung zum nächsten Briefe.

2) J. Baudry, der Pariser Verleger der Ursprünglichen Entwürfe für St. Peter.

3) Alles folgende bezieht sich auf ein dem Bramante zugeschriebenes Gutachten über den Bau des überkuppelten Vierungsturmes am Dom in Mailand, in Form eines Protokolles, das im Mailänder Domarchiv liegt und 1877 von Mongeri im archivo storico lombardo veröffentlicht wurde. Geymüller hat es in seinen Ursprünglichen Entwürfen für St. Peter, S. 116 ff. wiederholt und ist dabei in der Hauptsache den Ratschlägen und Meinungen Burckhardts gefolgt. Vergl. auch Geymüller in Richter, literary works of Leonardo da Vinci, II, 60.

Teufels Küche! Und nun frage ich: weshalb wollen Sie sich damit schleppen? Meine Meinung ist: Sie drucken es einfach ab, und zwar mit einem kurzen Vorwort und Nachwort, wozu ich Ihnen einen Entwurf beilege.

Wenn Sie dies nicht mögen, so wenden Sie sich einmal an den Signor Mongeri, der so große Worte macht, wie fermo, preciso das Schriftstück sei! Er möge doch die Güte haben, Ihnen eine deutliche modern-italienische Umschreibung zukommen zu lassen! Er wird es für die schwierigern Stellen hübsch bleiben lassen, zumal für die famose Phrase: chi in sul quadro sasponda sul dritto sapponta! — auch vorher: quello si presenta giù del dritto dove doveria essere più forte — hier bedeutet il dritto jedenfalls nicht das Rechte oder Notwendige, dieses hieße wohl: il giusto, sondern das Senkrechte; „ich meine unter den piloni",[1]) d. h. etwa den Kanten des Achtecks.

Aber die Phrase ist unsinnig, weil offenbar im Wort presenta ein Fehler steckt; vielleicht soll es heißen: si appesanta. Der Signor Mongeri frißt aber den Unsinn herunter, als wäre es grünes Kraut, ohne den Leser im geringsten zu warnen.

Was aber den viereckigen Kuppelturm betrifft, der Anfangs in Frage kam statt des achteckigen und der auch Bramantes größeren Beifall gehabt haben würde, so existiert wirklich eine Zeichnung eines solchen. Ich fand

1) Im Text: dico di giù de'piloni.

dieselbe gestern zu meinem allergrößten Erstaunen, und zwar zweimal identisch in Holzschnitt bei Rivius, in seiner deutschen Übersetzung des Vitruv, pag. 60 und dann wieder in seiner Baukunst und Architektur, pag. 72, wo der Durchschnitt des Kuppelbaues und des Innern gegeben ist.[1]) Jede Seite würde ein großes Fenster und an den Wänden Maßwerk gehabt haben.

Aber mit einer Übersetzung des Gutachtens oder Protokolls lassen Sie sich am besten gar nicht mehr ein. Was ist das für eine seltsame Möglichkeit, daß noch darüber verhandelt werden kann, ob der Arco Maestro halbrund oder spitzbogig geführt werden solle! Ferner daß im Projekt des Pietro da Gorgonzola vom Scheitel des Arco Maestro aus sollen Soprarchi nach dem Arco del fianco geführt werden? Daran kann man ja den Verstand verlieren.

Ist der Arco Maestro der Bogen des mittleren Hauptgewölbes? Ja oder nein?

Oder sollte es erst einer der Schildbögen des vierseitig gedachten Kuppelgewölbes sein?

Endlich erwägen Sie, verehrtester Herr und Freund, die Mörderei, die das gäbe, wenn mans auch noch ins Französische übersetzen müßte! —

Ihr mächtige letzte Lieferung habe ich nur erst flüchtig durchsehen können; der Reichtum schwirrt mir vor

1) Danach die Notiz Geymüllers im Text zum St. Peterswerk. S. 118, Anmerkung.

den Augen. Jovanovits wird sich sehr wundern, wenn er sieht, wie Sie ihm seine Hauptwaffe aus den Händen winden, indem Peruzzis Entwürfe hier als im Auftrag und unter den Augen Bramantes ausgeführt gegeben werden[1]).

Meinen gerührten Dank für die Freundlichkeit, womit meiner schwachen Beihilfe auf Bl. 48 gedacht worden ist.

Max bekömmt sein Exemplar morgen.

16. Mai.

In meinem Konzept zu einem Vorwort und Nachwort lasse ich, wie Sie sehen, die Frage offen, ob wirklich Bramante der Urheber sei oder nicht. Bleibt dies ungewiß (wie ich in der Tat noch gar nicht sicher bin), so sind Sie auch von einer deutschen und französischen Übersetzung dispensiert.

Im Nachwort rate ich, die Erwähnung des Lionardo da Vinci völlig wegzulassen, da sich ja seine Skizzen, so viel ich weiß, nie und nirgends auf die Domkuppel beziehen.

Ich wiederhole, behalten Sie sichs ja völlig frei, den Bramante für den Autor zu halten oder nicht; das ganze Nachwort, wie Sie sehen, kann und muß dann viel behutsamer und kürzer abgefaßt werden.

1) C. A. Jovanovits, Forschungen über den Bau der St. Peterskirche zu Rom, Wien 1877, womit sich Geymüllers Werk anhaltend auseinander setzt.

Ich für meine Person danke Gott dafür, daß der Kuppelturm nicht eine englisch-normannische, viereckige Masse geworden ist, sondern achteckig:

Auch bin ich kein so enormer Bewunderer der theoretischen Ansicht des Gutachtens über die conformità in ihrer Anwendung auf einen gotischen Bau.[1]) — Ferner rate ich, den Witz des Sprechenden: daß man 1 Miglie weit gehen müsse, nicht zu sehr zu preisen; denn unter allen Umständen war auf der Vierung unmöglich etwas zu bauen, das nicht für den Anblick von vorn auf ziemlich weit hinaus durch die Masse von Langhaus und Fassade wäre verdeckt worden. Lassen Sie diesmal Paul V. und Maderna ruhig schlafen![2])

Ferner warne ich: machen Sie dem Sprechenden (sei es Bramante oder nicht) ja kein apartes merito daraus, daß er über die Frage der gotischen Zierformen zweimal so leicht mit dem Flederwisch hinweggeht! — er verrät doch gar zu deutlich, daß ihm nicht sonderlich viel daran gelegen ist.

1) Hiezu Geymüller, Entwürfe S. 118. „Wir wollen nicht sagen, daß sich in der Übereinstimmung (conformità) des beabsichtigten Vollendungsbaues mit den bereits vorhandenen Teilen der Kirche ein Gefühl für das echte Lebensprinzip der gotischen Architektur des Nordens ausspreche; es ist vielmehr ein Meister der Renaissance, welcher seine Prinzipien auf einen gotischen Bau anwendet".

2) Auf die Ähnlichkeit des Problems zwischen dem Mailänder Dom und dem St. Peter Pauls V., durch ein gestrecktes Langhaus die Kuppelwirkung in der Nahsicht nicht zu schädigen, ist denn auch Geymüller in seinen Entwürfen an der betreffenden Stelle nicht eingegangen.

Ich übergebe nun an Max sowohl Ihr Manuskript als den gedruckten Text von Mongeri.

Machen Sie mit meinem Vorwort und Nachwort, was Sie wollen; mir liegt nichts daran, ob auch nur eine Zeile davon beibehalten werde. Wenn ich nur nichts mehr von diesem schauderhaften Gutachten hören muß.

Doch es ist spät und ich muß schließen. Mit herzlichem Gruß Ihr getreuer

J. Burckhardt.

NB. Abends: Die Kiste von Baudry ist wohlerhalten angelangt. Herzlichsten Dank! —

Zwölfter Brief

Basel, 30. Sept. 79.

Lieber Herr und Freund!

Ich habe richtig erhalten:

1. Seinerzeit Ihren Brief in London,

2. Gestern a) Ihren Brief, b) Ihr Manuskript aus Lausanne, auch angefangen, dasselbe durchzusehen, und dann Max davon Anzeige gemacht.

In äußerster Eile für jetzt nur diese Anzeige.

Bald mehr!

der Ihrige J. B.

Dreizehnter Brief

Basel, 29. Jan. 1881.

Lieber Herr und Freund!

Außer Ihrem Schreiben ist auch durch Baudry der mächtige Textband hier angelangt, und nun endlich hat man den Schlüssel zu der großen Reihenfolge Ihrer Blätter. Nur ganz allmählich werde ich mich nun in den Gang Ihrer Gedanken und Beweise hineinmachen können. Es hat mich gerührt, daß Sie auch meiner geringen Verdienste an mehrern Stellen so freundlich gedacht haben, und daß damit in einem auf Jahrhunderte geltenden Werk mein Name gerettet ist, welcher durch meine eigenen, bereits an allen Enden überbotenen Opera nicht mehr lange wird über dem Wasser der Vergessenheit gehalten werden. Es gibt nichts Hinfälligeres als das Leben historischer und kunsthistorischer Bücher, und es ist nichts als eine sehr starke und traurige Wahrscheinlichkeit, daß z. B. in 50 Jahren selbst z. B. Ranke nicht mehr wird gelesen werden.

Ihr S. Pietro dagegen ist nicht so bald zu überbieten und überflüssig zu machen.

Mit dankbarem Vergnügen sehe ich die fleißigen Inhaltsverzeichnisse und Register, welche den Gebrauch des Werkes sehr erleichtern. — In dem Memoriale di Antonio Sangallo[1]) scheinen Sie mir, soweit mein schwa-

1) Über dieses Aktenstück siehe Ursprüngliche Entwürfe S. 293 ff

ches Urteil reicht, völlig das Richtige getroffen zu haben; auch die Zeitbestimmung 1514/5 hat starke Gründe für sich; sobald einmal der urbinatische Krieg im Anzug war, hat wohl der Bau stille gestanden, und bei Rafaels Lebzeiten muß doch das (übrigens furchtbar schwierige) Aktenstück verfaßt sein. Ich will nun bald dies bald jenes in dem Werke durchstudieren und daneben die ganze Reihenfolge.

Zur Publikation des Lionardo, wo Sie Glückskind also die Architektur übernehmen[1]), kann ich alter Mensch nur meinen herzlichen Glückwunsch spenden, als müder, ausgedienter Dilettant, der ich bin. — Herrn E. Müntz, der meiner so freundlich gedacht hat, bei Gelegenheit meine ergebensten Huldigungen!

Ich muß recht bei mir selber lachen, wenn ich bedenke, durch welche Reihe von Zufällen ich zur Abfassung des Cicerone kam, und welche eigentümliche Konstellation zugunsten der Renaissance damals, 1853 bis 55, am Himmel muß gewaltet haben. Meine so flüchtige Arbeit muß ganz im richtigen Moment gekommen sein, weshalb sie mir auch eine ganz unverhältnismäßige Anerkennung eingetragen hat. Ich bekam ziemlich bald nach Erscheinen des Buches Besuche und Zuschriften von Architekten und mußte allerlei Schönes hören und daneben Klagen über die völlige Un-

1) J. P. Richters zweibändiges Werk: The literary works of Leonardo da Vinci 1883, wofür Geymüller die Abschnitte über Architektur beisteuerte II, 25—104.

brauchbarkeit der Reisehandbücher für die ganze Renaissance, ausgenommen die Malerei und einige berühmte Skulpturen. Kurz, es ist mir besser gegangen, als ich es verdiente.

Ich bin nun begierig zu sehen, ob Richter über die Lebensumstände des Lionardo noch Wichtiges und Neues aufgefunden hat. Ohne eine nach Kräften ausgestattete Biographie ist ja doch Ihre große Publikation nicht denkbar.

Von Max habe ich dieser Tage wieder einen Brief gehabt, worin er auch von der großen Angelegenheit seines im April zu bewerkstelligenden Auszuges spricht. Es ist immer ein Glück, daß er sich aus dem hiesigen Leben und dessen Aussichtslosigkeit losgerissen hat, und in der guten Laune seiner Briefe verrät sich wenigstens die regelmäßige Tätigkeit, welche immer ein, wenn auch bescheidenes Glück im Gefolge hat.

Hoffentlich wird man Sie, verehrter und lieber Freund, im Laufe dieses Jahres wieder einmal in Basel sehen und Ihnen dabei den Gesamtdank für das große St. Peterswerk abstatten können. Ich lebe hier im stillen Trott weiter und beginne, Altersbeschwerden zu spüren, so daß ich nicht weiß, ob ich noch werde weite Reisen unternehmen können. Sonst ginge ich ungeheuer gerne etwa im Spätsommer noch einmal nach Italien.

Also kommen Sie, und recht bald!

Ihr getreu ergebener

J. Burckhardt.

Vierzehnter Brief

Basel, 2. Juli 1882.

Lieber Herr und Freund!

In aller Eile nur weniges; ich hätte Ihnen schon für die wichtige Schrift über Fra Giocondo[1]) längstens danken sollen, stecke aber bis über die Ohren in einem überaus mühevollen Semester und habe alles andere für diese Zeit (die nun noch vier heiße Wochen dauern wird) über Bord werfen müssen.[2])

Zunächst nun mein Staunen über das, was die Rückseite des Umschlages Ihres Fra Giocondo verspricht! Also endlich Rafael als Architekt und der erste Band von Bramante! und zwischenhinein haben Sie den Lionardo in den Händen! Mit Ihnen kommt wenigstens etwas zustande! — Besonders wenn man aus einem Peruzzi und einem Scamozzi einen evidenten Bramante zusammenzukleben die Freude hat. Dies ist gar zu herrlich.[3])

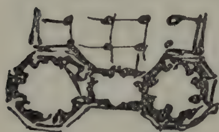
1) Cento disegni di architettura, d'ornato e di figure di Fra Giovanni Giocondo, eine „plaquette“ per le nozze Geymüller-Serényi 1882. Dieser Fund in den Uffizien und der spätere in der Sammlung Destailleur wurde Ursache, daß Geymüller auch für die Tätigkeit Fra Giocondos in Frankreich zu einer Revision der geltenden Auffassung kam.

2) Der Herausgeber hat jenen Sommer Burckhardt gehört. Er las sieben Stunden wöchentlich, dreimal über Griechische Kunst, viermal Kultur des Mittelalters.

3) Unter angeblichen Peruzzi- und angeblichen Scamozzizeichnungen hatte Geymüller in den Uffizien zwei zusammengehörige auseinandergeratene Hälften eines Blattes entdeckt, das er als Bramantezeichnung

Mit dem Photographieren der Pläne für die Fassade von St. Petronio verdienen Sie sich Gottes Lohn auf Erden; jetzt existieren sie doch auf alle Fälle in einem zweiten Exemplar. Von Italienern, sie mögen sonst noch so charmante Leute sein, erwarte ich nichts mehr in diesen Dingen.

A proposito von S. Vittore al Corso in Mailand: Sie kennen die jetzige, ganz interessante Kirche? sie ist von Galeazzo Alessi, und ich habe sie noch letztes Jahr mit Vergnügen gesehen. Nun sind aber in der „Zeitschrift für Bauwesen" 1881, Ernst u. Korn, Berlin, Heft 11 und 12 S. 482, zwei andere Pläne, von Vincenzo Seregno mitgeteilt;[1]) von reicherer Anlage, der eine mit 2 achteckigen Kuppelräumen, welche nebst einem kleinen in der Mitte zusammen die Fassade bilden; — hat etwa Seregno eine damals noch vorhandene, dann von Alessi sakrifizierte Kapelle in seinen Bau aufnehmen wollen? und ein Pendant dazu daneben gestellt?



Die Pläne Seregnos sind auch sonst noch interessant, der eine sogar eine Nachahmung der Anlage von St. Petronio.

in seinem Raffaello S. 56 Fig. 29 abbildet, wo in der Anmerkung 22 die ganze Entdeckungsgeschichte erzählt wird. Wiederholt 1891, the school of Bramante S. 142.

1) In einem Aufsatz: Zentral- und Kuppelkirchen der Renaissance in Ober- und Mittelitalien von H. Strack. Auch als Sonderdruck 1882 erschienen. Der in Burckhardts kleiner Zeichnung kopierte Ausschnitt aus dem Entwurf Seregnos ist aus Plan B auf Spalte 481. Plan C ist die tatsächliche Ausführung Alessis von 1560.

Von Villa Madama besitze ich nichts als ein paar liederliche Ansichten in alten Stichen; eine Monographie davon kenne ich nicht; am Ende meinen Sie das, was Percier und Fontaine in den Palais und Villas de Rome oder wie ihr Werk heißt,[1]) über Villa Madama mitgeteilt haben? Bei Letarouilly entsinne ich mich jetzt nicht, daß die Villa gegeben wäre? Die Ansicht bei Serlio kennen Sie ja tausendmal besser als ich? und wie sie mit der Villa Trissino bei Vicenza oberflächlich zusammenstimmt? Ich bin nun höchst begierig, zu erfahren, wie weit dies schöne Fassadenprojekt dem Rafael selbst oder wem von seinen Architekten angehört. Es ist im Grunde das Vollkommenste, was die Renaissance bei bloßem Unter- und Obergeschoß geleistet hat.

Jenen oben erwähnten Aufsatz mit Abbildungen in der „Zeitschrift für Bauwesen" kennen Sie doch? Er heißt: „Zentral- und Kuppelkirchen der Renaissance in Ober- und Mittelitalien". Es sind wohl lauter Gebäude, die Sie kennen; doch könnte in den Zitaten etwa diese und jene Notiz stecken, die Ihnen von Werte sein könnte. — Es wird darin schon auf einen frühern Teil, im Jahrgang 1877 verwiesen, den ich nicht kenne. An vielen Stellen wird Ihrer gedacht.

„Norditalienische Zentralbauten des 17. und 18. Jahrhunderts", ist ein Aufsatz von Dohme in einem

1) Siehe das in der Anmerkung zu S 55 zitierte Werk. Über Villa Madama bei Rom vgl. die bekannte Raffaelliteratur (Geymüller, Theobald Hofmann).

neuesten Heft des „Jahrbuches der Kgl. preußischen Kunstsammlungen", eine erwünschte Ergänzung zu obigem.[1]) Ich habe längst geweissagt, daß dem Zentralbau größere Aufmerksamkeit werde gewidmet werden. — Den Leuten in München, Bezold und Genossen, die sich brieflich wegen ihres Kirchenbauwerkes an mich wandten und dabei verrieten, daß Renaissance und Zentralbau nur würden ganz kurz abgetan werden, habe ich in ihrem eigenen Interesse geraten, sich hierüber anders zu besinnen, und hoffe nun, es habe gewirkt.

Was Sie von einer fünften Auflage des Cic meinen, sind wohl Fabeln! Ich glaube, Seemann hat noch ein gut Stück der vierten auf Lager.

An Max habe ich vor einigen Tagen geschrieben. Er ist ganz begeistert von der Malerei und auf seine Weise glücklich. Sich als Hilfsarchitekt die Beine abzulaufen in Paris — dazu war er offenbar nicht von der Natur geschaffen.

Ich bin hier bis zum 28. Juli, an welchem ich für eine 5—6 wöchentliche Tour (Kassel, Braunschweig, Berlin, Dresden, Prag etc.) abzudampfen gedenke. Vielleicht kommen Sie vorher in Basel vorbei?

Nun meine besten Wünsche für Ihre Unternehmungen und all Ihr Gedeihen! Der getreue

J. Burckhardt.

---

1) III (1882) S. 119ff.

Fünfzehnter Brief

Basel, 9. Dezember 1882.

Lieber Herr und Freund!

Ich bin zwar von früher her ein großer Sünder, indem ich den Plan auf Ihrer Tafel 41 für einen Hohn des jüngern Antonio Sangallo erklärt und, wenn wir unter uns waren, meine schlechten Witze über die „Elefantenställe" losgelassen habe.[1]) Allein der Mut, womit Sie die Sache angreifen, um Fra Giocondo als wirklichen Urheber geltend zu machen und durch eine große entgegenkommende Anstrengung zu rehabilitieren, macht mir Eindruck. Und da nun Fra Giocondo doch der Schöpfer jenes herrlichen Motives zu sein scheint, welches, ursprünglich von San Marco abgeleitet, später in Santa Giustina zu Padua und noch später in San Salvatore zu Venedig wiederkehrt, so wird die Sache ganz ernsthaft.

Ich beginne mit Ihrer Frage, ob man einen Durchblick aus der eigentlichen Kirche in die Seitenschiffe anzunehmen habe? und reiße nun gleich die ganzen Mauern durch. Dieses dicke schwarze Band, welches auf Ihrer Tafel 41 die ganze innere Kirche wie eine Hauptmauer vom Umgang abtrennt, ist am Ende nur ein Symbol von Schranken, Gittern oder von ein paar

1) Vgl. hierzu den Brief vom 27. Mai 1875 oben S. 69 f. und die Anmerkung daselbst, wo über diesen ganzen Streitfall das nötige bemerkt ist.

Stufen, oder eine niedrige offene Säulenstellung gewesen? und ist vom Durchzeichner oder Nachzeichner mißverstanden worden? Ich kann mir nämlich kaum als möglich denken, daß ein Architekt von einigem bon sens den Anlaß zu einem vollständigen Durchblick seines Baues so sollte von sich gestoßen haben.[1])

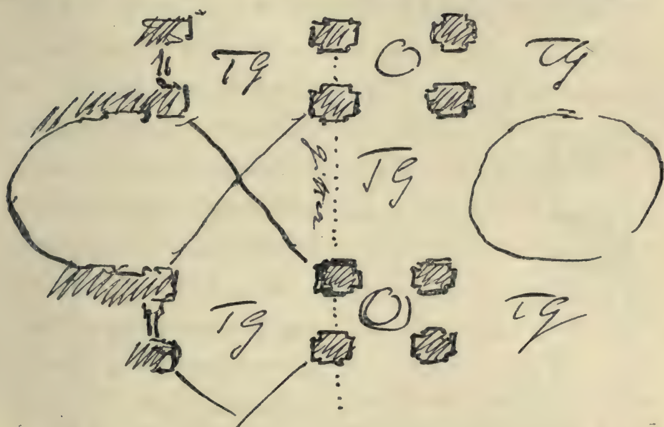
Daß ich von einem Nachzeichner oder Durchzeichner und nicht von Eigenhändigkeit des Fra Giocondo spreche, ist keck genug von mir, allein damit erkläre ich mir am besten, daß in der Zeichnung nicht der Plan der mittleren Höhen, sondern der der vielleicht untersten Basamente angegeben ist. Der Fra Giocondo mochte im Plan alles richtig angegeben und sauber ineinander gezeichnet haben, aber der Nachzeichner nahm eben nur den äußersten Kontur.[2])

Vorläufig: über die Segensloggia machen Sie sich keine Sorgen; all unsere Phantasie wird unvermögend sein, zu sagen, wie solche Räumlichkeit um 1505 habe gestaltet gewesen sein müssen.

Türme würde ich nicht gern weglassen, weil Alt-St. Peter ein bedeutendes Kampanile hatte, und weil bedeutende Glocken für die Funktionen nicht fehlen durften. Mit Ihrer Skizze, wo 2 Türme mit Farbe hineingezeichnet sind, könnten Sie wohl genau das Wahrscheinliche getroffen haben.

1) Am Rand von Geymüllers Hand mit Bleistift: Ich glaube das auch.
2) Am Rand von Geymüllers Hand mit Bleistift: Die anderen Pläne mögen verloren sein oder aber, der Eile halber hat Giocondo nur ein Detail völlig durchgebildet vorgewiesen.

Nun die große Frage wegen Triforiums. Hier bin ich nun durch meine obige Hypothese gefangen, laut welcher es gar keine innere Mauer zwischen der eigentlichen Kirche und dem Umgang gab. Ich nehme daher auch für den Umgang keine Tonnengewölbe, sondern sehr mächtige Kreuzgewölbe an, wenigstens für die Hauptintervalle; die Zwischenintervalle mögen Tonnengewölbe gehabt haben. Und nun bin ich genötigt, um der großen



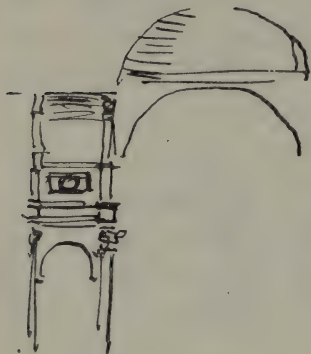
Harmonie willen, den Nebenräumen der inneren Kirche ihre volle Höhe zu lassen, so wie es in Ihrer ersten Zeichnung ist.

T.G. bezeichnet Tonnengewölbe.[1])

1) Die Zeichnung Burckhardts gibt einen Ausschnitt aus dem von Antonio da Sangallo dem Fra Giocondo zugeschriebenen Plan für Neu-St. Peter auf Bl. 41 von Geymüllers Entwürfen. Und zwar einen von den spöttisch als Elefantenställe bezeichneten Seitenkapellen bis zu der in der nämlichen Achse liegenden Kuppel des Mittelschiffes nebst den anschließenden

Dies wäre nach meiner schwachen Ahnung das Système intérieur.

Wenn aber meine Hypothese unstatthaft ist, so mögen irgendwelche von Ihren Triforiumsmotiven die richtigen sein, und die Wahl täte mir wehe. Doch würde ich, gemäß dem hohen Ernst des Baues, diejenigen Formen vorziehen, welche auf das Giebelchen eines mittlern Kompartiments verzichten. An Vorbildern ist kein Mangel, Sagrestia di San Satiro etc.



In San Salvatore zu Venedig, gemäß dem bescheideneren Bauwesen der so schönen Kirche, enthält diese Attika nur ein Tondo in einem Parallelogramm.

Alle Ihre übrigen Ausführungen erfüllen mich mit Bewunderung für Ihre restaurative Fähigkeit, und alles einzelne kommt mir beim ersten Anblick als das Wahrscheinliche vor, aber ich fühle, daß ich keine Stimme darüber habe. So scheint es mir z. B. richtig, daß der Mittelbau 5 Hauptkuppeln habe; — zweifelhaft kann man sein in Betreff der Vorhalle; hier würde ich eher auf die Kuppeln verzichten, da im Plan keine angedeutet

Pfeilerstellungen, Kreuz- und Tonnengewölben. Die von Burckhardt in Frage gestellte Mauer ist durch ein punktiertes Gitter ersetzt. Geymüller, Raffaello architetto S. 48 hat die Schwierigkeit aufzuklären gesucht.

sind. Mache Ihnen übrigens mein höchstes Kompliment sowohl für die große Zeichnung der Fassade als für die der desperaten Seitenfassaden, wo ich schlechterdings keinen Rat gewußt hätte.[1]) Die 3 Exedren wirken prächtig, und an den Seitenfassaden haben Sie aus der Not, nämlich den Lichthöfen, eine Tugend zu machen vermocht. — Mit großem Recht haben Sie die Apsismauer des Planes durch eine offene Säulen- oder Pfeilerstellung ersetzt, und nun, lieber Herr und Freund, da Sie einmal soweit gegangen, warum nicht auch jene Mauer sakrifizieren, welche das ganze innere Langhaus umzieht? — Auch das kleine Blatt mit Schluß und Travée des Querschiffes leistet das Menschenmögliche für diese Partien. —

Und doch — bleibt mir immer ein Bedenken wegen Kolossalität der „Elefantenställe", welche den vollen Durchmesser einer der Kuppeln haben sollen! Ist's am Ende doch nur eine Bosheit des Sangallo?

1) Aus dieser Stelle ergibt sich, daß Geymüller eine Aufrißrekonstruktion des rätselhaften Giocondoplanes versucht hat. In seinen cento disegni S. 33 (siehe oben S. 87 Anmerkung 1) liest man noch: „ci sembra quasi impossibile il fare, per questa pianta, uno spaccato ed un alzato un po sodisfacenti". Ebenda schreibt er den auf Bl. 40 seiner Petersentwürfe als unbekannten Autors veröffentlichten Fassadenaufriß dem Fra Giocondo zu. Daß Geymüller tatsächlich eine Rekonstruktion ausgedacht und groß gezeichnet hat, beweist auch die Aussage in seinem Raffaello S. 48 Note 5, wo er 1884 schreibt, er hoffe im gleichen Jahr in der Gazette des beaux-arts eine Arbeit über Fra Giocondo zu bringen, accompagnato da un ristauro della pianta per S. Pietro. In der Gazette dieser Jahre ist nichts dergleichen zu finden, und so scheinen diese interessanten Zeichnungen noch unveröffentlicht zu sein.

Mein Glückwünsch zur Restauration von S. François,[1]) welches ja einer solchen gründlich bedarf.

Merkwürdig war mir der Brief der Madame Robertet in betreff des auf Tuch gemalten Treibens von mehr als 100 Künstlern und Handwerkern.[2])

Nun leben Sie wohl, und lassen Sie sich bald wieder hier sehen; mündlich kann man doch gar viel rascher sich verständigen.

Herzlichen Gruß Ihres ergebenen

J. Burckhardt.

P. S. Max ist seit Wochen wieder in Paris und hat an seine Familie geschrieben, sträflicherweise aber noch gar nicht an seine Freunde.

1) In Lausanne.

2) Was hier gemeint ist, fand sich erst nach langem Suchen. Inventaire des objets d'art, composant la succession de Florimond Robertet, ministre de François I, dressé par sa veuve 1532 in Mémoires de la société des antiquaires de France, Band 30 (1868) S. 1 ff. Man liest S. 52 von einem aufgerollten taffetas blanc où sont peints plus de cent mestiers, aussi pour les dérouler et considérer à plaisir, faut il pour le moins une heure usw. Es ist das Inventar des Schlosses Bury bei Blois, in dessen Hof die seitdem verschollene Bronzestatue eines David von Michelangelo stand, die die Stadt Florenz dem Florimond Robertet 1508 geschenkt hatte.

Sechzehnter Brief

Basel, 28. Febr. 1884.

Lieber Herr und Freund!

Sie werden mein Billett bekommen haben, und nun erfülle ich mein Versprechen und schreibe umständlicher. Werden Sie mir nur ums Himmels willen nicht schwerblütig und schwermütig, sondern behaupten Sie denjenigen Grad von Leichtsinn, ohne welchen man heutigen Tages absolut nicht mehr durch das Leben kommt. Ich will nun ihre Briefe stückweise beantworten.

Wegen des Palazzo Vendramin-Calergi[1]) würde ich mir keine Sorgen machen. Die Venezianer waren ein höchst säulensüchtiges Volk und konnten ja an der Fassade von S. Marco nicht genug bekommen an gedrängt neben- und übereinander gestellten Säulen. Da fiel es denn einem der Lombardi, schon angeblich frühe, ein, seinen Palazzo mit Säulen zu gliedern, indem er zugleich die Fenster der Flanken homogen mit den Fenstern der Mitte bildete. Aber seine matten Pilaster im Erdgeschoß zeigen die Unreife des Meisters, und ich will wünschen, daß der so viel einfachere und bessere Palazzo Corner-Spinelli auch von ihm sei und eine Einkehr auf richtigere Bahnen verrate.

1) Geymüller war mit der Bearbeitung des Architekturteiles der 5. Auflage von Burckhardts Cicerone beschäftigt.

Was meine alte Einleitung zur Hochrenaissance betrifft und meinen ganzen alten Text überhaupt, so kann ich nur dringend und wiederholt bitten, alle unnütze und vermeintliche Pietät zum Teufel zu jagen. Meine Freude ist, nicht wenn das Buch unverändert, sondern wenn es immer in bedeutenden Händen bleibt und sich verjüngt. Also nur kühn drauf los!

Müntz, l'art à la cour des Papes, haben wir hier nicht. Die Attributionen der Römerbauten mögen Sie danach ändern, soweit es Ihnen beliebt. Im Grunde ist ja nur Ein Bau von eminenter Wichtigkeit: der größere Hof von Palazzo di Venezia; erst sehr in zweiter Linie kommt S. Agostino, Sistina, Kathedrale von Turin etc.

St. Peter wird in der Tat, wie Sie vorschlagen, weit besser bei Bramante als bei Michelangelo vorgebracht und ich gebe hierzu meine große und kleine Benediktion.

Die Vorbemerkung zu Peruzzi, welche Sie vorschlagen[1]), wird höchst nötig sein! Sie sagten mir das letztemal, da Sie hier waren, die Farnesina sei vielleicht von Rafael — aber Vasari ist doch so präzis für Peruzzi! und er stand doch noch den betreffenden Leuten nahe! und der Bau mußte ja schon vollendet oder in Konstruktion sein, als Rafael nach Rom kam?

1) 5. Auflage des Cicerone S. 233. Geymüller hielt Raffael, und trotz Vasari nicht Peruzzi für den Architekten der Farnesina. 5. Aufl. S. 228. Die ausführliche Beweisführung im Raffaello architetto S. 24ff.

Von der französischen Übersetzung des Cic vernahm ich in Ihrem Brief das erste Wort. Trop d'honneur!

Das große Bruckmannsche Unternehmen[1]) verspricht ja, etwas Kolossales zu werden. Geben Sie sich nur ganz unbedenklich zur Redaktion en chef her! Es kommt jetzt die Zeit, lieber Freund, da Sie können Unterarbeiter für das einzelne eintreten lassen, während man Ihres Namens und Ihrer obersten Entscheidung gebieterisch bedarf. Ich glaube, Sie tun wohl, hier zuzugreifen und Fra Giocondo etc. dafür eine Weile ruhen zu lassen. Wenn es sich dann einmal um den Text im Detail handelt und Sie sind in irgendeiner Bedrängnis, so kommen Sie einmal auf eine Woche hierher, und ich mit meiner Frechheit kann Ihnen dann vielleicht über ein paar Bedenken und Ausdrücke hinweghelfen.

An den Münchener Blättern haben Sie ja einen ganz herrlichen Fund getan! Also den Plan des Palazzo für Branconio d'Aquila usw.! — und dann die neuen Fünde bei Destailleur[2])! womit ja ohnehin Ihr ganzes

1) Die Architektur der Renaissance in Toskana. Geymüller brachte es zum Abschluß.

2) Vom Palazzo Aquila Raffaels waren nur Zeichnungen und Stiche der Fassade bekannt. Wo Geymüller einen Grundriß mitgeteilt hätte, habe ich noch nicht ermitteln können. Über die Münchener Funde der sogenannten drei Albums, Zeichnungen, die G. dem Fra Giocondo zuwies und die in die Sammlung Destailleur und später nach St. Petersburg kamen, hat G. 1891 in den Mélanges d'archéologie et d'histoire berichtet. Doch wird hier gesagt, Destailleur habe sie 1888 in München entdeckt.

Bemühen um Fra Giocondo ein neues Fundament erhielte?

In Trient ist ein stattlicher Palazzo des quattrocento in der Hauptstraße, die zum Dom führt. — Das Kastell war 1876 unzugänglich, weil man wegen Irredentaspektakel in Mißtrauen war; aber Sie können jetzt schon hinein.

Von den neuen Entdeckungen über die zweite, vergrößerte Anlage des Domes von Florenz habe ich seinerzeit nur oberflächliche Kunde und dann die betreffende Abbildung in den Bilderbogen erhalten, kenne aber die Forschung nicht, die zu diesen Resultaten geführt hat. Liphart ist doch immer ein gravis autor, auf welchen Sie sich wohl verlassen können[1]). Immerhin rate ich, bei Crowe und Cavalcaselle nachzusehen, was man über die Zeit der Fresken in der Cappella dei Spagnuoli genaues weiß[2]). Lübke gibt wenigstens an, daß sie 1355 noch nicht können vollendet gewesen sein. Übrigens nehmen

---

1) Karl Eduard von Liphart, 1808—91, ein Livländer, der als großer Kunstkenner anerkannt und mit Cavalcaselle befreundet lange in Florenz gelebt hat.

2) Auf den Fresken der capella dei Spagnuoli bei S. Maria Novella ist eine Ansicht des Florentiner Doms; daher die Datierung des Freskos für die Geschichte des Dombaues von Belang ist. Abgebildet u. a. bei Cam. Boito, architettura del medio evo in Italia 1880 S. 200 in dem Abschnitt über den Florentiner Dombau. Des weiteren Ces. Guasti, S. Maria del Fiore 1887. Geymüller ist noch 1908 auf die Geschichte des Florentiner Doms zurückgekommen, Zeitschrift l'arte, 241 ff.

Sie all die kritischen Forschungen über Attributionen zu schwer. Der Cic will ja nur eine Anleitung zum Genuß sein und kann auf dem leichten Schifflein des künstlerischen Wohlbehagens ganz gemütlich auf den Wogen gehen.

Daß Sie sich mit der Renaissance française haben einlassen mögen, kann recht schön und edel von Ihnen sein; ich bedauere aber jede Stunde, die Sie auf anderes als auf Italien wenden. Für die außeritalienischen Renaissancen würde ich andere sorgen lassen! Man kann ihnen zurufen wie Triboulet den Hofleuten in le Roi s'amuse: Vous êtes tous bâtards!

29. Febr.

Bei Anlaß des runden Pfeilerhofes, welcher laut dem von Ihnen publizierten Plan den Schluß des Palazzo del conte di Pitigliano bilden sollte, ist mir eingefallen, ob nicht Vignola dort die Inspiration zu dem großartigen Hofe der Caprarola empfangen hat[1])?

1) Einen Entwurf des Balthasar Peruzzi für einen Palast des Conte Orsini di Pitigliano hat Rud. Redtenbacher, Mitteilungen aus der Sammlung architektonischer Handzeichnungen in der Galerie der Uffizien zu Florenz, Karlsruhe 1876, Tafel 20, veröffentlicht. Dessen doppelte Hofanlage führt Redtenbacher auf Vitruvs Angaben über antike Wohngebände zurück, Architektur der italienischen Renaissance, 1886, S. 124. Geymüller, documents inédits sur les thermes d'Agrippa, le Panthéon, les Thermes de Dioclétien, 1883, woselbst der Entwurf Peruzzis abermals abgebildet ist, hat entdeckt, daß der Palast Pitigliano auf den Ruinen der Agrippathermen hat erbaut werden sollen. Über den runden Pfeilerhof in Caprarola und den

Übrigens steigt Vignola in meinen Augen sehr, als Schöpfer vieler großartiger Motive. Behalten Sie doch ja, lieber Herr und Freund, die Meister der Spätrenaissance (1540—1580) im Auge; das gibt Publikationen für die weitern Dezennien Ihres Daseins. Im Grunde sind ja Vignola, Pellegrino Tibaldi, Galeazzo Alessi, Palladio und sogar Vasari und Pirro Ligorio und Ammanati viel gesündere Architekten geblieben als die damaligen Maler und Bildhauer waren, etwa die Venezianer ausgenommen. Das Phänomen erinnert einigermaßen an das Schicksal der spätesten antiken Kunst, da ebenfalls im 3. Jahrhundert nach Christo die Baukunst noch voll von Kräften war, während Malerei und Skulptur erstarrten. Ohne Zweifel sind Ihnen schon Massen von Zeichnungen aus dieser spätern Zeit durch die Hände gegangen; möchten Sie sich wenigstens Notizen darüber anlegen und nicht vergessen, daß in diesen Leuten noch Kräfte tätig waren, welche unsere heutige Architektur so gänzlich vermissen läßt. Palladio würde mit der Hälfte des Geldes, welches euer Grenier[1]) für seine gottsjämmerliche Grand Opéra gebraucht hat, einen Wunderbau ohnegleichen hervorgebracht haben.

Anteil Peruzzis, Sangallos, Paciottos und Vignolas jetzt Hans Willich, Barozzi da Vignola, 1906, S. 93 ff. Darnach habe Vignola die Anlage des Rundhofes im Festungsfünfeck von Caprarola in den Plänen des jüngeren Antonio da Sangallo vorgefunden. Burckhardt will also eine solche Anlage auf Peruzzi zurückverfolgen.

1) Spöttisch für Garnier, vgl. die Einleitung S. 30.

Denken Sie nur an die Basilika von Vicenza! — Auch die damalige Entwicklung der Dekoration würde ich nicht verschmähen; in Frankreich und Deutschland[1]) nimmt man ja mit jeder Kleinigkeit aus jenen Jahrzehnten (1540—1580) vorlieb und tut kostbar damit, und da ist denn doch Poccetti ein anderer Meister gewesen. Wenn sich doch nur jemand der Fassadenmalerei von Italien erbarmen wollte! Es ist seit 40 Jahren schon so vieles davon zugrunde gegangen, das ich noch gesehen hatte. Das Regno tut ja nichts, und das ganze junge Italien hat eher jeden anderen Sinn als Kunstsinn! Unter den gebietenden Archäologen aber thronen ganz entsetzliche Individuen, welche der Rechthaberei in topographischen Fragen zuliebe das ganze Forum zu einem Tal Josaphat gemacht und wahrscheinlich jetzt Vignolas Portone farnese und die letzte malerische Kulisse — Santa Maria Liberatrice dem Boden eben gemacht haben! — Das gehört freilich mit zu jenem langen Kapitel vom fanatischen Hochmut der Wissenschaft, und dieses will ich hier nicht entamieren.

Nun bleiben Sie heiter! Aufrechtgehaltene ehrliche Arbeitskraft ist auch ein Gottesdienst.

Und lassen Sie bald wieder etwas von sich hören.

Ihr stets getreu ergebener

J. Burckhardt.

1) Von Geymüllers Hand am Rand: bravo.

Siebzehnter Brief

Dienstag 11. März [1884].

Lieber Herr und Freund!

Raffaello architetto gestern angelangt — ich erliege unter der Fülle Ihrer Gaben — lassen Sie mir ein paar Tage zum Verschnaufen! Es wird Ihnen in den nächsten Tagen schreiben

Ihr in Eile dankbarer

J. B.

Achtzehnter Brief

Basel, 14. März 1884.

Lieber Herr und Freund!

Immerso ne' sentimenti di gratitudine fange ich einen Brief an, ohne zu wissen, wie bald ich ihn werde fertig schreiben können. Sie haben eine Art, die Beweise zu häufen, bei welcher die Zweifel gar nicht mehr aufkommen können, und wenn man all die großen Dinge in dem 37jährigen Leben Rafaels nicht mehr glaubt unterzubringen, so glaube man in Gottes Namen noch an ein Wunder mehr! Schon bei Rafael als Maler

gerät man ja allstündlich an diesen Punkt, und so mag denn der erstaunliche Architekt auch noch mit ins Maß gehen, und wenn Ihr mir in Rafael auch noch einen großen Astronomen, Chemiker u. dgl. nachweist, so will ich es auch noch für möglich halten. Wir stehen hier ein für allemal vor einer übermenschlichen, mysteriösen Kraft.

Sehr wichtig ist mir bei S. Eligio[1]) der Nachweis der inneren Hauptproportion von 1 zu $2^1/_2$.

Dann können Sie denken, mit welcher Begier ich auf die Farnesina losschritt! Zunächst ist Ihnen die Entkräftung der bisherigen Deutung von Vasaris Worten so ziemlich gelungen. Er hat wirklich bloß von Fassadenmalereien reden wollen, in seiner Strudelei aber hat ihn das Entzücken über das schöne Gebäude — gleichviel von wem — gefaßt, und nun täuschen seine Worte non murato ma veramente nato, und zwar ganz besonders weil das vorhergehende modello von den meisten Lesern von jeher als plastisches Modell aufgefaßt worden ist, während es doch oft nur eine Zeichnung bedeutet. Nichtsdestoweniger müssen Sie darauf gefaßt sein, daß man Ihnen hier ewig widerrede.[2]) — Bedeutend ist

1) Burckhardts Bemerkungen knüpfen an die Lektüre des eben erschienenen Werkes des Freundes, Raffaello studiato come architetto, an. S. Eligio degli orefici, eine kleine Kirche zwischen via Giulia und dem Tiber in Rom. Die Proportion abzulesen aus Figur 8 auf S. 24.

2) Was denn auch von Geymüllers Freund Müntz an wiederholt geschehen ist. Der Cicerone folgt Geymüllers Attribution.

p. 29 die verschiedene Proportion der Pilaster bei Rafael und bei Peruzzi. — Glorreich haben Sie nachgewiesen, daß Fig. 9 erst eine Abbildung des schon bestehenden Baues ist, und haben auch den wahren Autor Aristotile ausgemittelt. Sodann hat Fig. 14 meines Erachtens die volle Beweiskraft, welche Sie daraus deduzieren; der Architekt des Saales hätte auf keine Weise nötig gehabt, ihn so zu zeichnen; nur der künftige Dekorator konnte und mußte es.[1])

16. März.

Bald hätte ich vergessen, Ihr wertes Schreiben vom 6. d. zu beantworten! Zunächst hat Meister Heinrich von Wien meinen vollen Beifall wegen des Helms des Kampanile[2]), zumal wegen des darin vorkommenden Giebelmotivs, welches eine logische Folge des zunächst darunter befindlichen Giebelmotives ist. — Ihre Ansichten in Sachen des Domes will ich nun getreulich suchen zu den meinigen zu machen, obgleich mir das Durcheinanderarbeiten verschiedener Kommissionen einigermaßen horribel vorkommt; aber im damaligen Italien muß man

1) Figur auf S. 31. Der Beweis auf S. 34. Es ist eine Zeichnung Peruzzis für die Saaldekoration, und den Beweis, daß Peruzzi demnach nicht auch der Architekt der Villa sein könne, hält, wie man sieht, auch Burckhardt für erbracht.

2) Meister Heinrich von Wien scherzhaft für Geymüller. Die Bemerkungen über Kampanile und Dom beziehen sich auf Florenz. Für den Turm war ein Helm geplant. Zur Baugeschichte des Doms siehe S. 100 Anm. 2 und den Cicerone.

auf dergleichen gefaßt sein. Gestehen wir übrigens, daß die von der neueren Forschung nachgewiesene große Planveränderung im 14. Jahrhundert doch zu den erstaunlichsten Sachen gehört, welche man in der Baugeschichte aller Zeiten kennt. –

Sehr pläsierlich ist Ihr Stammbaum der Stile des 16. Jahrhunderts. Es ist ganz respektabel gewesen von derjenigen Generation, die von Bramante, ultima maniera, abstammte, daß sie sich von den willkürlichen Formen Michel Angelos nicht hat irre machen lassen, und daß namentlich Vignola und Palladio felsenfest geblieben sind. Die Porta Pia, welche ich vorigen Sommer lang und nachdenklich, solitario e cogitoso, betrachtet habe, ist doch die eigentliche Urmutter alles Barocco, der wahre Freibrief für jede Willkür. Man sollte einmal alle Missetaten Michel Angelos, die Fensterformen und Pilasterwiederholungen am Äußeren von St. Peter, die Säulen in Wandschränken (Vorhalle der Laurenziana) usw. auf einem Blatte zusammenpublizieren! – dabei jedoch auch seiner Tugenden gedenken. Im übrigen bleibe ich dabei, daß Sie, lieber Herr und Freund, für Ihre spätern Jahre diese noch immer großen Nachfolger des Bramante, ultima maniera, nicht aus den Augen verlieren sollten! Ich habe einen großen Stich der echten Vignola-Fassade des Gesù, und das ist doch noch immer sehr schön und ganz eigentümlich.

Heute früh langte von Seemann zu meiner großen Überraschung ein Korrekturbogen des Cic bei mir an, und es blieb mir nichts anderes übrig, als denselben wirklich zu korrigieren (wobei einige dicke Versehen zu tilgen waren) und eiligst wieder abzusenden.

Und nun wieder zum Raffaello architetto. — Die stalle Chigiane[1]) sind eigentlich das erste Beispiel: a) der Pilastri Gemellati (was die an der Cancelleria noch nicht sind); — b) der vertieften quadratischen Wandflächen, welche ich bisher für eine Erfindung des Giulio Romano hielt —??— Oder irre ich mich? Oder schreibe ich etwas längst Bekanntes? Ist nicht Rafael überhaupt der erste gewesen auch in den gekuppelten Halbsäulen? Ich sehe, diese hat auch schon Bramante[2]).

Pag. 48 heiße ich armer Wurm illustre! Ach Gott! —

Pag. 52 resp. pag. 84 weiß ich ein vielleicht noch älteres Beispiel eines Korbbogens[3]) in Italien: nämlich in der Hofhalle des Palazzo Colonna zu Gennazzano; ich bin freilich nie dort gewesen und urteile nur nach einer Photographie. Man hat offenbar eine breite Durchfahrt bedurft. Das oberste Stockwerk der Hof-

1) Das nicht erhaltene Stallgebäude bei der Farnesina. Vgl. Raffaello architetto S. 40 ff. — 2) Dieser Satz ist nachträglich eingeflickt. — 3) Älter als am Portal von Palazzo Caffarelli-Vidoni. Siehe Fig. 26 auf S. 54.

halle hat sogar lauter Korbbogen, scheint aber später zu sein als die zwei unteren.

Wie hat Rafael am Palazzo Caffarelli seine archi piani in bloßem getto zustande gebracht? Daß es kein Travertin sei, habe ich schon vor langer Zeit bemerkt[1]).

Bei Ihren Forschungen über Villa Madama geht mir ganz ergebenst der Atem aus!

19. März.

Und so noch heute! Das Wichtigste bleibt Ihr Nachweis, daß die vorhandene Halle noch zu Rafaels Lebzeiten erbaut und dekoriert sein muß. Die ganze Anlage der Villa ist höchst wichtig als frühstes nachweisbares Beispiel künstlerischer Gestaltung und Verbindung verschiedener Niveaus im großen. Es mag ja früheres gegeben haben, allein wir wissen nichts mehr davon, doch könnte Poggio Reale bei Neapel ein Précédent gewesen sein, laut den Schilderungen. Aber Rafael war ja unseres Wissens nie in Neapel? Und so bleiben als einziges Vorbild, z. B. der großen Doppelrampen, nur die ehemaligen des Bramante im großen Vatikanischen Hof übrig. — Höchst deliziös ist Fig. 36 als Ausführung des betreffenden Teiles auf Tafel IV. — Die Kühnheit Ihrer Fassadenrestaurationen mi dà un brivido! Eine ist immer einladender als die andere.

1) Das Rustikaerdgeschoß ist nicht aus Haustein, sondern eine Nachahmung in Verputz (getto).

Eine Anzahl von Bagatellen und Beschäftigungen stürmen auf mich ein, und ich schließe den Brief, um ihn nicht noch weitere Tage liegen zu lassen.

Also mit herzlichem provisorischem Dank

Ihr stets getreuer

J. Burckhardt.

Neunzehnter Brief

Basel, 3. Mai 1884.

Lieber Herr und Freund!

Auf dem Dache sitzt ein Greis,
Der sich nicht zu helfen weiß[1]).

Und zwar p. 216, Z. 9 ff.: wo ein Wort zu fehlen scheint?

Ebenda, Zeile 4 v. unten: Kassetten, wovon eine ein Fenster (dies verstehe ich nicht, will aber nichts einwenden, da mein Gedächtnis vergänglich ist).

1) Der Brief bezieht sich auf Textänderungen in der fünften Auflage des Cicerone, und zwar die Stelle über die Kassetten, wovon eine ein Fenster, auf den Umbau des Chores von S. Maria del popolo in Rom; die andere mit Curtine und Torrione auf die Bramanteschen Pläne für den Vatikanischen Palast. Die letztgenannte Stelle steht in der 5. Auflage auf S. 217 des 2. Teiles und ist zum Glück in den späteren Ausgaben wieder gestrichen, 10. Auflage II, 278. Die Bemerkungen Burckhardts treffen in der Tat den wunden Punkt der Bearbeitung.

Gegen Mitte von p. 218 hin beschreiben Sie nichtausgeführte Bauten. Gott kläre den Leser darüber auf, der Ihre Pläne nicht im Kopf hat — Curtine — Torrione — mittlere Terrasse — wo? was? wie? Ich würde vorschlagen, so zu ändern:

... verbinden. (Ein ungeheurer Saal; ein gewaltiger, mit Säulen umstellter Turm; von einer mittleren Terrasse aus ein mächtiger Pfeilerbau.) Ausgeführt ist nur eine schöne, flachansteigende Wendeltreppe ....

Sodann wird p. 220, 221 und 222 dasselbe zweimal erzählt, zuerst von Ihnen, dann in meinem alten Text! (Die schrägen Wände usw.) Ich bitte Sie dringend, den letztern aufzuopfern! Setzen Sie dafür irgendwas anderes hinein.

In der ganzen übrigen Beschreibung könnte vielleicht hier und da deutlicher betont werden, was nur Bramantes Absicht war und nicht wirklich vorhanden ist, damit der Leser (den Sie sich erstaunlich unwissend denken mögen) es nicht mit dem wirklich Ausgeführten durcheinander werfe.

Ich sehe jetzt getrosten Mutes dem baldigen Ende der Korrekturen entgegen.

Mit herzlichem Gruß der Ihrige

J. Burckhardt.

Zwanzigster Brief

Basel, Samstag, 14. März 1885.

Lieber Herr und Freund!

Für heute nur ein paar Zeilen des Dankes für Ihre freundliche Zusendung des Compte rendu der Académie aus den Débats.

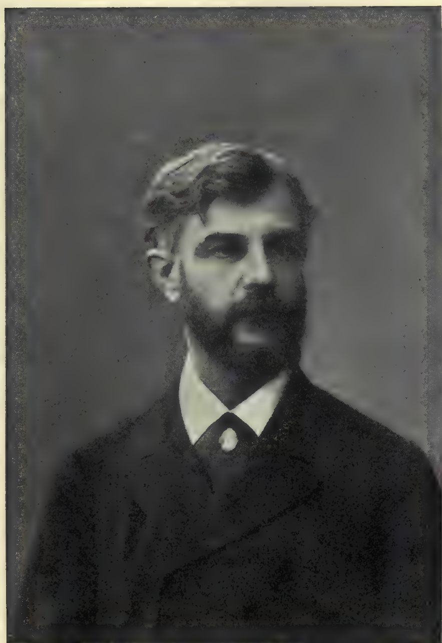
Wenn Sie aber je wieder in unsere Nähe kommen, so bitte ich, nicht an mir vorüberzureisen; ich möchte gerne einiges von Ihnen in dieser Sache erfahren. Freilich bin ich meiner hiesigen Anwesenheit nicht immer sicher, da man mich über die Osterferien wegen Rheumatismus im linken Fuß nach Oberbaden[1]) spedieren will. Vielleicht machen Sie dann einen Seitensprung und helfen, meine Kur erheitern.

An Max, dem ich schon lange einen Brief schuldig bin, werde ich dieser Tage schreiben. Dies mühsame Semester hat eben auch sein mühsames Ende; sonst hätte ich ihm schon geantwortet.

Meinen Glückwunsch zur endlichen Schlußkorrektur der ersten Lieferung des Werkes über Toskana! jetzt fängt es doch an, zu tagen.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

1) Baden im Aargau bei Zürich, das man früher im Unterschied von Baden-Baden das obere nannte. Burckhardt hat sich dort, wie mir Herr Dr. Robert Grüninger in Basel freundlich mitteilt, auch ohne Rheuma oft und gern im Hotel zum Verenahof aufgehalten.



Heinrich von Geymüller
Paris 1886

Der Fall von Khartum hat auch uns hier zu denken gegeben. Wenn die Engländer an ihrem Gladstone, der sich 1879 auf unwürdigste Weise zum Ministerium gedrängt hat, festhalten wollen, so ist das ihre Sache. Das bleibt auf ihm sitzen, daß er u. a. der erste englische Minister ist, mit welchem Rußland keine Umstände macht, von Bismarcks Triumphspeech gar nicht zu reden. Und nun stehen die Italiener mit abgesägten Hosen in Massouah und bekommen diesmal nichts. Auch diesen nehme ich es nicht übel, wenn sie deshalb ihr Ministerium noch nicht stürzen; denn es käme kaum ein besseres nach. In den finanziellen Abgrund eilen wir ja alle und immer unter Fortschrittsmienen.

Gott besser's. Kommen Sie also recht bald!

Ihr getreu ergebener

J. B.

Einundzwanzigster Brief

Basel, 20. Juni 1885.

Lieber Herr und Freund!

Nach Empfang Ihres Artikels (Kunstchronik Nr. 35) habe ich gestern an Bode geschrieben und ihn gebeten, die Sache still auf sich beruhen zu lassen, damit sich nicht noch weiter andere einmischen. Wenn Sie mich

konsultiert hätten, so würde ich flehentlich darum ersucht haben, meine Nennung zu unterlassen, indem mir in meinem Alter kaum ein größeres Herzeleid angetan werden kann, als vor das Publikum gezogen zu werden. Ihren Anteil an der Notice biogr. in der französischen Übersetzung kann ich nicht näher beurteilen; ich würde aber jedes Opfer gebracht haben, das man verlangt hätte, wenn diese Notice weggeblieben wäre.[1])

Mit herzlichem Gruß der Ihrige

J. B.

Zweiundzwanzigster Brief

Basel, 11. Januar 1888.

Lieber Herr und Freund!

Zunächst herzliche Glückwünsche für das Neue Jahr, wenn es auch für Sie ein recht mühsames zu werden verspricht. Dafür leisten Sie aber auch Wichtiges,

1) Geymüller hatte in einer Zuschrift an die Kunstchronik gerügt, daß die 5. Auflage des Cicerone die Beteiligung Burckhardts durch originale Beiträge, zumal zur Barockkunst, unerwähnt gelassen habe. Über die französische Ausgabe des Cicerone siehe unsere Einleitung S. 40 die Anmerkung. Ein Gehilfe des Herausgebers dieser Übersetzung hatte den architektonischen Terminus „Ausladung des Kämpfers" übersetzt mit „débarquement du guerrier". Aber die Mitteilung dieses Spaßes war nicht imstand, Burckhardts Ärger über die anderen Dinge zu beschwichtigen.

während ich nur noch das Talent, auszuleben, zu kultivieren wünsche.

Wer der „Becker" war, welcher die Sagrestia vecchia geliefert hat,[1]) weiß ich so wenig als bei den andern Gevattern, von welchen die Illustrationen sind; denn diese alle hat seinerzeit Lübke für mich besorgt. Wie mögen Sie mir zutrauen, daß ich jemals die Fähigkeit gehabt hätte, mit Zeichnern und Holzschneidern zu verkehren? In solchen Dingen bin ich hilflos wie ein kleines Kind. Soll ich an L. schreiben? Ich fürchte nur, seit den 20 Jahren der ersten Auflage sei betreffender Becker gar nicht mehr als lebend aufzutreiben? —

Nun hätte ich Ihnen schon lange für Ihren lieben Brief, der von der Eisenbahn her datiert war, danken sollen und habe es eben versäumt. Ich werde eben auch allmählich alt und vergeßlich.

Wegen Ihres Textes mache ich mir keine Sorgen. Wer alles so wie Sie längst gereift in sich trägt, kann dann auch schnell und sicher redigieren. Das Programm der 2. Lieferung ist prächtig. An La Roche[2]) werden Sie gewiß eine rechte Stütze haben; denn Eifer und Begabung sind wohl nicht häufig in diesem Grade beisammen. Diesmal ist der rechte Mensch nach Italien

1) Es handelt sich um die Vorlage der Holzschnittillustration zu § 80 von Burckhardts Geschichte der Renaissance in Italien und ihren Autor, der dort mit Namen Becker angegeben wird.

2) E. La Roche, der Baseler Architekt. Von ihm sind mehrere Aufnahmen aus S. Maria Novella, S. Miniato u. a. im Toskanawerk.

gekommen, während sonst so manche Architekten, begünstigt von Geld und Schicksal, nicht wissen, was sie mit der italienischen Kunst anfangen sollen.

Durm hat mir neulich den Spezialabdruck seiner Abhandlungen über die beiden Domkuppeln, Florenz und St. Peter, aus der Bauzeitung Förster übersandt.[1]) Da sind mir denn auch Lichter aufgegangen! Durm muß ein Mann sein von gewaltiger Entschlossenheit, ein terribile, welcher durchführt, was er einmal angefaßt hat.

Von Max neulich ein Brief, eher etwas kleinlaut. Ich habe ihn zu trösten gesucht, so gut ich konnte.

Der allgemeine Weltlauf scheint mir eher mißfälliger zu werden von Jahr zu Jahr, und dies unabhängig von meiner eigenen Alterung. Wenn Sie bei mir ankehren, wollen wir zusammen ein Schimpfduo singen und dazu Tiroler trinken.

Kommen Sie nur bald!

Ihrer mit Verlangen gewärtig

J. Burckhardt.

---

1) Josef Durm (Karlsruhe), Zwei Großkonstruktionen der italienischen Renaissance. A. Domkuppel in Florenz. B. St. Peterskuppel in Rom. Zeitschrift für Bauwesen, Band 37, (1887) Spalte 353 ff., 481 ff. Auch als Sonderdruck im gleichen Jahre erschienen. Die gleiche Zeitschrift brachte im Band 52 (1902) Spalte 13 ff., 161 ff., eine Fortsetzung für die Kuppeln der Umiltà in Pistoia und S. Maria di Carignano in Genua. Die Angabe Burckhardts: Bauzeitung Förster, ist eine Verwechslung. Die Durmschen Aufsätze erschienen nicht in der (Wiener) Allgemeinen Bauzeitung, gegründet von Prof. Chr. Ludwig Förster, sondern in der (Berliner) Zeitschrift für Bauwesen.

Dreiundzwanzigster Brief

Basel, 29. April 1891.

Lieber Herr und Freund!

In aller Eile und damit ich es nicht noch weiter Tag um Tag vergesse: es liegt bei mir für Sie bereit ein Exemplar der 3. Auflage der „Renaissance in Italien". Soll ich Ihnen dasselbe nach Paris oder nach Champitet[1]) schicken? Oder kommen Sie nicht endlich wieder einmal nach Basel? Ihr getreuer

J. Burckhardt.

Vierundzwanzigster Brief

Basel, 8. Mai 1891.

Lieber Herr und Freund!

Besten Dank für Ihren herzlichen Brief vom 1. dieses und für das nachfolgende Billett! Aber von einem Besuch von Paris, wozu Sie mich so freundlich auffordern, kann für mich längst keine Rede mehr sein; ich bin in einem Zustande, da ich mich auf alle Weise

1) Champitet sous Lausanne, wo Geymüller von 1879—1892 regelmäßig im Sommer wohnte.

schonen und froh sein muß, gegen Ende Juli in Obernbaden[1]) unterkriechen zu können. Die Leute nehmen mich hier noch für gesund, weil ich herumgehe und 5 mal die Woche lese, aber die Maschine geht eben gerade noch zur Not und zeigt Defekte der verschiedensten Art. Das Hinscheiden hat für mich zwar nicht die Hoffnungen, womit Sie, lieber Herr und Freund, erfüllt sind, aber ich sehe demselben doch ohne Furcht und Grauen entgegen, und hoffe auf das Unverdiente.[2])

In den Gebieten, welche uns beide insbesondere angehen, sah es zur Zeit, da Sie jung waren, vollends aber zu der Zeit, da ich jung war, ganz anders aus als jetzt; die ideale Schönheit als Ziel aller Kunst verstand sich noch von selbst, und der Wohllaut war noch eine Bedingung des Schaffens. Seither ist das Leben überhaupt unendlich viel großstädtischer geworden, und den früheren kleineren Wirkungsstätten ist der Geist entzogen. In den großen Städten aber werden Künstler, Musiker und Poeten nervös. Alles wird wilde, eilige Konkurrenz, und das Feuilleton spielt dazu auf. Die wirklich vorhandene Menge und Höhe der Begabungen ist ganz außerordentlich groß, aber es kommt mir vor, mit Ausnahme des jeweiligen, oft kleinen fanatischen Geleites, freue sich niemand mehr recht an den einzelnen Werken.

Ich sehe dies freilich alles nur von ferne an und

1) Siehe die Anmerkung zu S. 112. — 2) Zu dieser Briefstelle unsere Einleitung S. 43 ff.

habe mich auf mehrfache Erfahrungen hin von der lebenden Kunst so gut wie vollständig zurückgezogen, so daß mich das große Vergangene um so mehr beschäftigen und beglücken kann. Zwar sucht sich auch auf diesem Gebiet die Nervosität einzunisten in Gestalt der heftigen kunsthistorischen Händel, namentlich über Attributionen, aber diesen gehe ich aus dem Wege und sage meistens, ich verstehe nichts davon. Noch heute denke ich wie mein alter längst verstorbener Freund Gioachino Curti, welcher sagte: „Purchè la roba sia buona, non dimandar il nome dell' autore."

Das Vordrängen des Naturalismus sieht unserem fin de siècle vollkommen ähnlich. Was aber die Kunst des 20. Jahrhunderts für Patrone und Mäzenaten haben wird? und ob sie nicht in einer großen allgemeinen Flut völlig untertaucht? Mir kommen bisweilen kuriose Gedanken über alles fragliche Wohlergehen in den Zeiten, welche im Anzug sind. — In Italien, wo ich vor 40—50 Jahren noch beinahe die Illusion eines altertümlichen Lebenszustandes genoß, drängt sich das „Jetzige" auf schreckhafte Weise hervor; oben die Streber, unten eine allmählich furchtbar enttäuschte Nation.

Von Frankreich aus gesehen, in einem Hohlspiegel des Hasses reflektiert, mag sich Italien vollends übel ausnehmen, und, abgesehen von Spekulanten in alten Gemälden, studiert kaum mehr ein Franzose das alte Italien.

Den superben Toast am Ende Ihres Speech im

Royal Institute hätte ich gern mit anhören und dessen Wirkung mit ansehen mögen! Kühner hat noch selten ein Redner zwei solche Diversa unter Einen Hut gebracht.[1]) Wenn die Rede gedruckt wird, wie gern bäte ich auch um ein Exemplar!

Max, welcher neulich einige Zeit unwohl war, ist bei Linder ausgetreten und wieder selbständiger Bauunternehmer (Häusergruppe vor dem ehemaligen Riehentor rechts) geworden. Ich würde es ihm nicht geraten haben, wenn er mich konsultiert hätte.

Es wäre schön, wenn Sie im Juli bei Ihrer Ausreise von Paris über Basel kämen; ich bin voraussichtlich bis etwa 18. Juli hier.

Und nun leben Sie wohl und bleiben Sie eingedenk Ihres stets getreuen

J. Burckhardt.

---

1) Der wichtige Londoner Vortrag, in dem Geymüller seine Ansichten von Bramantes Kunst und ihrem Einfluß in der Welt zusammenfaßte (Transactions of the royal Institute of British architects, 1891, vol. VII new series S. 93—142), schließt schwungvoll (was Burckhardt auf den Bericht des Freundes hin scherzhaft Toast nennt) mit einer Würdigung von Bramantes Genius. Er vertrete nach tausendjährigen Anstrengungen die wahrhaft moderne Architektur, die das Empfinden des Südens wie des Nordens vereinige. Bramantes St. Peter würde der schönste Tempel und die schönste Kirche, Symbol christlicher Glaubenseinheit geworden sein. Es sind die Ideen einer prästabilierten weltgeschichtlichen Harmonie, von denen unsere Einleitung S. 22—27 berichtet. Dies sind also die „diversa, die unter einen Hut gebracht sind".

Fünfundzwanzigster Brief

Brief von Geymüllers an Burckhardt

Paris, 30. Dez. 1891.[1])

Lieber Herr Professor!

Hauptzweck dieser Zeilen ist, Ihnen Gesundheit, langes Leben und noch viele gesegnete Jahre aus ganzem Herzen zu wünschen ...

Bode schrieb mir, daß die 6. Auflage des Cicerone in Arbeit sei, und bat mich, wieder an der Architektur das zu ergänzen, was mir etwa an neuen Errungenschaften bekannt sei; er meint, nach den zahlreichen der 5. Auflage werde es wohl nur eine beschränkte Anzahl geben. Das ist wohl für meine Wenigkeit richtig. Ich weiß nun nicht, ob Sie Zusätze haben, die Sie gern angebracht sehen möchten. In dem Falle stehe ich zu Ihren Diensten. Sehr vieles werde ich nicht hinzufügen können. Einiges wenige über Toskana. Was etwa Neues über Genua in den Wasmuthschen Werken enthalten, ebenso über die neueren Forschungen über die Lombardische Architektur, muß ich unberührt lassen, einfach, weil ich nicht Zeit gehabt, das zu studieren. Ist

1) Dieser Brief und ein paar folgende sind alles, was sich nach längerem Suchen von der anderen Hälfte dieses Briefwechsels hat finden lassen.

Ihnen ein Band vom 27jährig verstorbenen Raffael Cattaneo (Venezia 1888) in die Hände gelangt?[1]) Ich höre hier viel davon reden, habe aber erst einmal hineingeschaut. Er scheint St. Ambrogio jünger als das 9. Jahrhundert zu machen — möchte ich doch kein zu großes Interesse für diese Fragen fühlen.

Ich habe mich dem amerikanischen Gesandten vorstellen lassen und ³/₄ Stunde über das Suchen eines reichen Amerikaners mit ihm gesprochen. Egli ha capito und sagte, ich solle ein Memorandum aufsetzen, ihm einhändigen und auch dem Institute of American architects einsenden. .... Ich höre mit meinen zwei ältesten Töchtern in der Sorbonne die Vorlesungen Guebhardts[2]) über Dante et son époque an. Neulich sprach er von dem vortrefflichen Werke de l'illustre professeur de l'université de Bâle, Jacob Burckhardt. ... Nun abermals: Leben Sie recht lange wohl und gesund und bleiben Sie mir hold.

Ihr treuer Verehrer

H. v. Geymüller.

1) l'architettura in Italia dal VI fino al mille. Venedig 1889. 1890 erschien eine französische Übersetzung von M. Le Monnier, die das Buch in Paris schnell verbreitete. Cattaneo hätte die Datierung von S. Ambrogio in Mailand, dessen karolingische Zugehörigkeit F. de Dartein, étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine. 1865—1882 angenommen, aus dem 9. in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts gerückt, worin ihm andere (schon Kugler) vorangegangen waren, wenn auch weniger eindringlich und temperamentvoll.
2) Der inzwischen verstorbene Emil Gebhart.

Sechsundzwanzigster Brief

Basel, 8. Januar 1892.

Lieber Herr und Freund!

Herzlichen Dank für Ihren lieben Neujahrsbrief! Möge auch Ihre Ansprache an die Versammlung vom 21. Sept. bei Anlaß von St. Sulpice von Erfolg begleitet sein! Die Herren eventuellen Restauratoren haben sehr nötig, daß man ihnen bisweilen ans Gewissen rede, und an Deutlichkeit haben Sie es nicht fehlen lassen.[1])

Von dem armen Max habe ich noch vor etwa vier Tagen gehört, daß der Zustand immer derselbe und völlig hoffnungslos sei. Wenn wir nicht seit gestern Abwechslung von Schnee und Regen hätten, würde ich fragen gehen, wo man näheres weiß.

Mein Befinden ist leidlich, und ich lese wöchentlich fünfstündig weiter, solange es geht, bin aber darauf gefaßt, daß auf einmal holà ertöne.

Für die 6. Auflage des Cic habe ich Bode antworten müssen, daß ich gar keine Zugaben hätte, indem ich schon lange nicht mehr gereist sei; überdies aber bin ich ja auch ferne von allen Publikationen.

Das Neueste, was Kohte (schon 1890) in der Zeit=

1) Es handelte sich um eine kleine alte Kirche St. Sulpice bei Morges am Genfersee, die restauriert wurde.

schrift für Bauwesen über S. Lorenzo in Mailand mitgeteilt hat[1]), überzeugt mich nicht recht, und ich halte den Bau für älter und vorzüglicher und eines großartigeren Geschlechtes als S. Vitale und S. S. Sergius und Bacchus in Konstantinopel. –

Über S. Ambrogio werden wohl noch mehrere schreiben, bis man eines Sinnes sein wird; die große Frage bleibt ja immer diese: wo kam der früheste gegliederte Pfeiler vor? Und der ist am Ende doch im Atrium von S. Ambrogio früher nachweisbar als irgendwo sonst im Okzident? –

Das Werk von Cattaneo habe ich in unserem Winkel hier kaum einmal zitiert gesehen, geschweige denn mit eigenen Augen geschaut. – Wenn Sie für die paar alten Kirchen in Genua ein Übriges tun wollen, so ist dies ein gutes Werk; mir steht natürlich nicht einmal der Wasmuth zugebote, den Sie zitieren. Der Betrieb der Kunstgeschichte hat sich ja ins Ungeheure ausgedehnt; nur wird dabei nicht wesentlich für die Bedürfnisse des Cic gesorgt, welcher den Leuten eigentlich eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke zu geben suchte. Mir graut z. B. vor der ganzen Forschung über die

1) Jahrgang 40 (1890), Sp. 195 ff., 293 ff., wo die Erbauung der im 16. Jahrhundert erneuerten Kirche dem 6. Jahrhundert (nach der Sophienkirche in Konstantinopel) zugeschrieben, freilich aber zugegeben wird, daß dabei ein älterer Grundriß römischer Herkunft maßgebend gewesen sein könne. Die drei anstoßenden Kapellen sind ja (auch nach Kohte) älter als das 6. Jahrhundert.

Ursprünge der toskanischen Skulptur; doch dafür hat ja Bode zu sorgen.

Ihre Ausfahrt nach dem unbekannten Amerikaner, Ihr mystisches Vertrauen, daß derselbe vorhanden sein müsse, das hat etwas wahrhaft Rührendes. Ein so alter Mensch wie ich, welcher Gott dankt, wenn er sich mit niemand mehr auf Wollen und Vollbringen verpflichten muß, kann nur Ihre Kraft und Jugendlichkeit des Hoffens bewundern.

In der letzten Zeit habe ich aus Italien eine Masse von Photographien bezogen, hauptsächlich Malereien; ein Luxus, welcher meine alten Tage erheitert, und den ich mir auch noch weiter zu gönnen entschlossen bin. Für meine Erben macht ja das nichts aus, wenn ich ein paar 100 Lire weniger hinterlasse; dafür kann ich noch flott vor meinem Auditorium aufziehen. Man hat jetzt viele schöne Kircheninterieurs, u. a. S. Francesco in Rimini, dann römische Baroccokirchen, und last not least, aus Mailand das Innere von S. Eustorgio, von S. Fedele, S. Alessandro und S. Lorenzo! Von letzterem freilich nur die Hauptconcha mit der näheren Umgebung, aber es ist doch so viel. Hätte ich noch das Innere von S. Celso und sonst noch dieses und jenes, so wäre ich völlig zufrieden. — Von Trescorre unweit Bergamo habe ich die vollständigen Fresken einer ganzen Kapelle von Lorenzo Lotto. —

Ferner hat man jetzt von dem glücklich hergestellten großen Fresko des Montorfano alle Grazie (dem Cena-

colo[1]) gegenüber) eine große und gelungene Photographie, auf welcher auch die von Ihnen publizierte Baulichkeit (Jerusalem) sehr gut herausgekommen ist[2]).

Den werten Gruß von Herrn Max[3]) bitte ich mit einem Wunsch von meiner Seite für alles Gute im neuen Jahr zu erwidern.

Daß ich auf einem Katheder der Sorbonne bin zitiert worden, macht mich in meinen alten Tagen noch recht hochmütig. Jetzt ist es aber Zeit, daß ich den Brief schließe. Ihr stets getreuer

J. Burckhardt.

Siebenundzwanzigster Brief

Basel, Dienstag, 8. März 92.

Lieber Herr und Freund!

Zuerst kam um Neujahr Ihr werter Brief mit dem Artikel wegen S. Sulpice, und seither rückten ein die Nummern der Chronique des Arts, des Royal Institute und des Builder, und endlich dieser Tage die Sendung des Mr. Dartein, für welche ich demselben

1) Leonardos da Vinci. — 2) Entwürfe für St. Peter, Blatt 2, Fig. 3, Ansicht von Jerusalem aus dem Fresko von 1495, „ein wichtiges Gedankenbild aus der damaligen Architektur", wenn nicht auf einer Skizze Bramantes selber beruhend. Text S. 48. — 3) Geymüllers Sohn.

gelegentlich bestens zu danken bitte. Ich habe mich nun fest entschlossen, in Sachen von S. Ambrogio mich an die Zeitbestimmung Dartein zu halten und auf gar nichts anderes mehr zu hören. Ich bin schlechterdings zu altersschwach, um noch große soubresauts in Ansicht und Meinung auszuhalten. Wenn ich vormittags mein Kolleg gelesen und nachmittags meine Mappe für den folgenden Tag in Ordnung gebracht habe, bin ich ganz dumm und müde und kann abends kaum mehr einen Brief schreiben oder was Rechtes arbeiten.

Sie können denken, wie sehr mich der Vortrag über Bramante im Royal Institute beschäftigte; endlich habe ich nun Hochdero definitive Resultate über Authentie und Chronologie der Werke[1])! Freilich als ich an die Proportionenlehre p. 113 gelangte, gingen mir mein Englisch und meine armen Kräfte völlig aus und fanden sich erst ganz verzagt wieder ein, als ich zu den Nachweisen von Bramantes Einfluß in und außerhalb Italiens vorgedrungen war. Bei den von Redtenbacher publizierten Entwürfen des Giuliano da Sangallo zur Fassade von S. Lorenzo[2]) war mir bereits etwas wie Bramantes Einfluß klar geworden, und bei des älteren Antonio Kirche von Montepulciano ist ein solcher ganz augenscheinlich.

1) Es ist der zum Brief vom 8. Mai 1891 S. 120 Anm. 1 zitierte Vortrag.
2) Rudolf Redtenbacher hat in der (Wiener) Allgemeinen Bauzeitung B. 44 (1879) S. 1 ff. sechs für Papst Leo X. bestimmte Entwürfe der Fassade von S. Lorenzo in Florenz aus der Uffiziensammlung mitgeteilt. Bramante ist 1514, Giuliano 1516 gestorben.

Mit einer Frage aber kann man Ihnen schon noch kommen: wie verhält sich Bramante zu der skulpturreichen oberitalienischen Renaissance? Zur Fassade der Certosa? Zu der Cappella Colleoni in Bergamo usw.? Wie weit traf er diesen Stil schon vollendet an? Und ist nicht z. B. der Estilo plateresco von Spanien, dessen schönste Spezimina Sie pag. 128, 129 mitteilen, eher von diesem sonstigen lombardischen Stil als von Bramante abzuleiten?

Der Artikel im Builder über die baltischen Bauten des Deutschordens[1]) zeigt mir wieder einmal, wie gänzlich wir hier in unserm Rheinwinkel durch die Buchhändler vernachlässigt sind, und was für Publikationen (z. B. die von Steinbrecht) unsereiner ganz gemütlich verschläft, bis etwa ein Supplementheft zu Seemanns Bilderbogen uns mit irgendeiner Probe daraus bekannt macht. — Bei diesem Anlaß sah ich mir die betreffende Nummer des Builder überhaupt etwas an und lernte eine reiche vielseitige Zeitung für die ganze vergangene Kunst kennen. Wie reichlich nimmt sich dies alles aus neben der Magerkeit der Lützowschen Zeitschrift! Übrigens a proposito von dieser: Seemann will sie verkaufen, wie ich höre, wegen Verschiedenheit seiner und Lützowscher Ideen?

1) The Builder. A journal for the architect, engineer, operative and artist. Vol. 62 no. 2553, 1892, p. 22 ff. The architecture of the Teutonic order of Knights in Prussia. By the Baron de Geymüller.

In dem Artikel der Chronique des Arts sehe ich Sie mit großem Vergnügen nachtwandeln und wandle mit. Der Riesenkopf in der Halle der Galatea, wenn er nicht von Michelangelo ist[1]), kann in der Tat nur von Bramante sein; nur das Werk eines dieser beiden wagte Sebastian del Piombo nicht auszulöschen, als er in den Lunetten seine Metamorphosen malerte (peinturlurait). Es ließe sich hierüber eine recht hübsche Künstlernovelle schreiben, und zwar sehr auf Kosten des Sebastiano, welchem alles davonlief, um den Kopf zu beschauen.

Die 6. Auflage des Cic macht mir jetzt gar keine Sorgen mehr; können Sie noch etwas dafür tun, dann: Euch werde Lohn in bessern Welten! etc.[2]) Neulich war Bode auf einer Durchreise nach Rom hier, und wir saßen einen ganzen Abend zusammen und verhandelten un mondo di cose. Natürlich frage ich bei solchen

---

1) Eine der Lünetten des Galateasaales der Villa Farnesina in Rom zeigt einen Kolossalkopf in Grisaille, der nicht von Sebastian del Piombo, welcher die anderen Lünetten gemalt hat, herrührt. Die spätere Überlieferung ist mit der Erklärung bei der Hand, Michelangelo habe, als er eines Tages Sebastian bei der Malerarbeit besuchen wollte und nicht traf, als Visitenkarte diesen Kopf zurückgelassen. Vgl. R. Förster, Farnesina-Studien S. 47 und die Anmerkungen. Frizzoni schlug in seinem Buch arte italiana del rinascimento. saggi critici, Balthasar Peruzzi vor. In einer Besprechung dieses Werkes (Chronique des Arts 1892 S. 14f.) plädiert Geymüller kühn für Bramante als den Maler.

2) Beethoven, Florestan im zweiten Akt des Fidelio:

„Euch werde Lohn in bessern Welten,

. . . .

Ich kann die Wohltat nicht vergelten."

Diplomaten nie: wohin? und wozu? — habe aber seitdem erfahren, daß sich in Rom eine ganze Wolke von Kauflustigen zusammengefunden haben muß, weil Borghese die nicht zum Majorat gehörigen, also verkäuflichen Bilder der Galerie ausgeschieden hat.

Kaufen kann man also diese; wie dann jeder seine Emplette aus dem Lande schafft, ist seine Sache. Bode erzählte mir, einer der Pariser Rothschilds habe für Tizians Amor sacro e profano sechs Millionen geboten. Auf diese Kunde hin habe ich wieder ein paar Bände Drumont vorgenommen.[1])

Inzwischen hat Ihnen vielleicht eine höhere Gewalt im Traum die Gestalt jenes Amerikaners sehen lassen, welcher anders zu denken zensiert ist als alle Rothschilds miteinander.[2])

1) Ed. Drumont, la France juive, essai d'histoire contemporaine, zwei Bände 1886.

2) Der Plan, für dessen Verwirklichung Geymüller einen reichen Amerikaner suchte, aber nicht fand, wovon sein Brief vom 30. Dezember 1891 spricht und wovon der nächste Brief ausführlich berichtet, war ein Thesaurus of architecture, der in photographischer Wiedergabe Zeichnungen, Stiche von Entwürfen, gemalte Architekturen großer Meister vereinigen sollte. Er ist aus Mangel an Subskribenten gescheitert. Der gedruckte Prospekt, datiert 24. Mai 1893, ist erhalten. Ein Bericht Geymüllers, datiert Paris, 20. Juli 1892, von teilweise anderem Inhalt als der Prospekt steht im Journal of Proceedings of the royal Institute of British architects VIII, new series, 1892, S. 398 ff. Diesem großartigen Plan wäre wohl eine Auferstehung zu wünschen. A. a. O. S. 378 die redaktionelle Bemerkung, daß dieser Riesenplan eines Katalogs und einer Veröffentlichung von 5—10000 Zeichnungen „is one, that can only be thoroughly carried out by Baron v. Geymüller himself."

Was soll man aber von jenem Lord denken, der nach Rossinis Tode von dessen Witwe née Pellissier um 100000 fr. den musikalischen Nachlaß kaufte und nun einfach darauf hockt? seit 24 Jahren.

Neulich hat der gute Max Alioth nach schweren Leiden Abschied nehmen können.

. . . .

Jetzt ist es aber Zeit, diesen Brief zu schließen, und schon zweifle ich, ob er noch auf den Nachtzug kommt.

Erscheinen Sie recht bald wieder hier, immerhin in der Erwartung, einen müden alten Simpel zu finden, welcher Ihnen jedoch in stetiger Verehrung ergeben bleibt, Ihren getreuen

J. Burckhardt.

P. S. Den Gruß Ihres Herrn Max bitte ich bestens zu erwidern und den Herrn Sohn wieder mitzubringen, wenn Sie in meiner Hütte ankehren! —

Achtundzwanzigster Brief

Brief von Geymüllers an Burckhardt

Paris 15. März 1892.

Lieber Herr Professor!

Herzlichen Dank für Ihren mir so lieben Brief vom 8. ds. und für alle interessanten Mitteilungen.

Ihren Dank für Dartein werde ich besorgen. Gleichzeitig mit diesen Zeilen erlaube ich mir, Ihnen abermals ein Produkt meiner Feder zu schicken, das Programm für die Gründung internationaler photographischer Archive nach Originalzeichnungen von Architekten usw. Es ist an das Institut der amerikanischen Architekten in New York abgegangen mit einem Kostenanschlag für 10000 Photographien in ganz Europa zu sammeln in 5 Jahren, der auf frcs. 700000 sich beläuft, inklusive 7 Kopien an die Regierungen in Madrid, Rom (Vatikan und Quirinal), Paris, London, Wien und Berlin. Ein Brief an den Präsidenten des Instituts bittet dasselbe, meinen Plan zu prüfen, und falls er gefällt, ihn einem reichen Amerikaner zu empfehlen, und als Anzeige einen Band von 12—20 Heliogravüren bis August zu machen, da als Grundstein des Unternehmens dessen Gründung mit der Feier der 400jährigen Entdeckung von Amerika in Zusammenhang gebracht werden könne und auf den betreffenden Ausstellungen von Madrid (Sept. 1892) und Chicago 1893 figurieren könnte, da, sage ich, die Originale der Kunst, welche auf der Renaissance beruht, kein unwürdiger Denkstein für eine der herrlichsten Früchte des Geistes der Renaissance, die Entdeckung von Amerika, wären. Davon kann man doch wohl nicht sagen: se non è vero, è ben trovato.

Es war langweilig und oft recht niederdrückend, diese drei Schriftstücke zu fabrizieren. Es hob mich

aber stets wieder der Gedanke an den „herrlichen Lohn".

Nun habe ich getan, was ich konnte; meine Schriften und eine Anzahl meiner kleinen Werkchen schwimmen Amerika zu. Und wenn das Ganze Gott gefällt, ist er noch reicher als alle Amerikaner und kann die Mittel finden. Also Ihm habe ich die Sache anvertraut und arbeite nun an anderen Sachen weiter.

Ihr Sie herzlich liebender

H. v. Geymüller.

Neunundzwanzigster Brief

Basel, Donnerstag 13. Apr. 1893.

Lieber Herr und Freund!

Es ist allerdings gar nicht zu leugnen, daß ich vorige Woche meine Demission genommen habe, aber es geschah aus leider sehr gediegenen Gründen. Vor nicht ganz drei Wochen wurde ich von einer schmerzlichen Ischias in der ganzen linken Seite und von einem noch bedenklicheren Asthma befallen, und letzteres gab den Ausschlag; wenn ich auch noch im Zusammenhang sprechen könnte, so bringt mir doch jegliche Bewegung (wenn sie nicht sehr langsam vor sich geht) erbärmliches Keuchen und Schwitzen, und bei einem solchen Zustand

kann man keine Kollegien mehr garantieren. Auch habe ich jetzt mein $^{3}/_{4}$ Jahrhundert auf dem Buckel.

Nun glauben Sie auch gar nicht, wie herrenwohl es einem alten Manne zumut ist, wenn er allen Verpflichtungen und Verantwortungen fortan entzogen bleibt. Ich habe sogleich ein kleineres Ärbetli vorgenommen und angefangen zu schäfferlen; kleine Sächli, welche man auch kann liegen lassen. Nur nichts Größeres und Weitausgreifendes mehr! Denn bei einem solchen Gedanken schon fange ich an, zu schwitzen.

Der Doktor hat mir bis jetzt gegen das Komplott von Herz und Lunge Strophantustropfen gegeben, und wegen der Ischias werde ich täglich (und dies mit Erfolg) massiert, aber die ganze Maschine ist eben alt, und drei Geschwister von mir sind an Herzkrankheiten gestorben, et il faut bien qu'on meure de quelque chose. Ich will nicht zu sehr klagen, wenn mir bis in die letzten nun folgenden Zeiten Auge und Ohr noch frisch bleiben.

Lübke war 8 Jahre jünger, hat sich aber durch lauter maßloses Arbeiten krank gemacht, und an den weiteren Folgen den Tod geholt; denn sein Fußleiden war Folge seines Diabetes (wie mir sein alter Freund Kestner, zugleich Arzt, versicherte), und den Diabetes hatte er einzig von der Überanstrengung. Letztere hat man mir nie nachsagen können, indem ich über einen gewissen regelmäßigen aber bequemen Fleiß niemals weit hinausgegangen bin.

Am 5. April starb Lübke, am 6. gab ich meine Entlassung ein, und nun ist eine große Polytechnikumsprofessur und ein bescheidener kleiner Universitätskatheder zur nämlichen Zeit ledig geworden. Das wird ein Wettrennen werden unter den 100 aufgenudelten Kunsthistorikern, für welche es kaum irgend Stellen gibt, gente che non ha posto nè in cielo nè in terra! —

Gestern ist Regierung und akademische Gesellschaft eins geworden über den Bibliothekbau, und nun ist freilich noch der Große Rat da zum letzten Entscheid, und wie der entscheiden wird (namentlich wenn es erst der neu zu wählende sein sollte), das ist sehr ungewiß; doch glaube ich, es wird gehen, da akademische Gesellschaft, Kollekte und Legat von J. J. Merian nicht mit leeren Händen, sondern mit einem Beitrag von 400000 fr. kommen.

La Roches Plan, in nobelem einfachem Barocco, ist auf alle Weise genial.

Nun kommen Sie bald wieder! Ihre Grüße werde ich heut abend ausrichten, denn ☾ und ♃ Kunsthalle gehe ich noch immer[1]). Ihr stets getreuer

J. Burckhardt.

---

1) Die Planetenzeichen für Mond und Jupiter bezeichnen, wie mich einer der überlebenden Teilnehmer an den kleinen Symposien der „Kunsthalle" freundlich belehrt, Montag und Donnerstag, an welchen Tagen man sich in der Wirtschaft im Erdgeschoß des Baseler Kunstvereins traf, seit die frühere Stätte, die Veltlinerhalle, nicht mehr zusagte.

Dreißigster Brief

Basel, 1. September 1896.

Verehrtester Herr und Freund!

Leider weiß ich von genanntem Zitat gar keinen Ursprung mehr und kann nicht sagen, wo ich es gelesen oder von wem ich es mündlich vernommen habe. Echt und dem bewußten Groß-Mogul angemessen ist es; der genaue Wortlaut war: Qu'on m'ôte ces magots là! Bemerken Sie ja das impersonale und so charakteristische on![1])

Leider weiß ich nur, daß von niederländischen Genrebildern überhaupt die Rede war, und nun können es belgische Wirtshausbilder, Teniers ꝛc. gewesen sein. Ich würde deshalb, beim Gebrauch des Zitates, nur „niederländische Genrebilder" sagen, denn: — der feierliche Bluthund hat zwar Holland mit Raub, Mord und Brand überzogen, aber doch später holländische Feinmalereien besessen; ich nehme aus dem Louvre-Katalog Tauzia gerade bei Anlaß des Gerard Dow die Notiz, daß „la lecture de la Bible" schon 1709—1710 sich in Marly befand. Also zitieren wir vorsichtig und allgemein!

1) Dieser berühmte Ausspruch Ludwigs XIV. läßt sich, soweit ich feststellen konnte, nicht über Voltaire zurückverfolgen. In dessen Anecdotes sur Louis XIV. liest man „les Teniers et les autres petits peintres flamands ne trouvaient point grâce devant ses yeux: „Otez-moi ces magots là", dit-il un jour, qu'on avait mis un Teniers dans un de ses appartements".

Gemälde aber waren es gewiß und nicht Porzellan oder andere Ziersachen, für welche man sich in Frankreich gewiß nicht würde auswärts versehen haben.

Mein Befinden, nach welchem Sie so gütig fragen, ist leidlich, und wer keine Schmerzen hat und gut schläft, wie dies bisher bei mir der Fall gewesen, der soll überhaupt nicht klagen.

Und nun geht also nächstes Jahr die 7. Auflage des Cic in Druck! Wer mir einst dieses geweissagt hätte?

Wer steinalt wird, kann hie und da noch Anerkennungen erleben; es steht aber geschrieben, daß solche in der Nähe des Todes nur noch einen mäßigen Wert haben.

Und nun kommen Sie bald wieder einmal hier vorbei und besuchen Sie Ihren altergebenen

J. Burckhardt.

Einunddreißigster Brief

Brief von Geymüllers an Burckhardt

Baden-Baden, den 5. April 1897.

Lieber Herr und Freund!

Seit undenklichen Zeiten möchte ich Ihnen wieder einmal einen Gruß und ein Lebenszeichen schicken. Dieses Bedürfnis kam namentlich daher, daß ich Ihnen gern

ganz frisch erzählt hätte, wie vor 2½ Monaten etwa der Großherzog von Baden nach seiner Wiederherstellung von seiner langen Krankheit an zwei Abenden, wo ich die Ehre hatte, dans l'intimité mit den Herrschaften zu soupieren, auf Sie zu sprechen kam. Mein Gedächtnis ist schwach, aber das Herz ist warm, und ich freute mich an den Worten, mit welchen Seine Königl. Hoheit die Sympathie ausdrückte, die er damals für Ihr Wesen und Ihre Art empfunden hatte, als Sie die Freundlichkeit gehabt hätten, die Werke der Karlsruher Sammlung zu besehen und deren Attributionen zu berichtigen.

Er erzählte mir dabei, wie es Ihnen gelungen sei, aus einem Stich des Kupferstichkabinetts den richtigen Autor eines kleinen Gemäldes zu bestimmen, das er der Großherzogin geschenkt hatte. Er suchte dabei sich an den Namen des Malers zu erinnern und fragte die Großherzogin, und nach dem, was sie sagten, glaubte ich den Namen Fra Bartolomeo zu suggerieren. Er schien zu glauben, es könne der sein.

Einige Tage später soupierte ich wieder oben. Da erzählten sie mir, wie sie beide während 36 Stunden nach dem Autor des Bildes sich besonnen hätten und zuletzt sich entschlossen, das Bildchen aus Karlsruhe kommen zu lassen, um es mir zu zeigen, und da war es denn auch ein köstliches kleines Bild, das Sie dem Garofalo zuschreiben. Die Herrschaften gingen mit der Gentilezza soweit, mir das Bild während 24 Stunden nach Hause zu schicken, damit ich mich auch bei Tag an seiner Schönheit bequem

erfreuen könne. Ist es möglich, eine idealere Liebenswürdigkeit zu zeigen? Es ist wahrlich ein ideales Herrscherpaar, und jedes mal, das man bei ihnen ist, wird man vom Wunsche erfüllt, auch so gut zu sein wie sie. Wenn man an die Zahl der Menschen denkt, welche sie mit ihrer herzlichen Teilnahme beehren, so fragt man sich förmlich, wie sie Zeit zum Leben haben.

Diese Woche hoffe ich, endlich mit der Tantalusqual des fünften Kapitels meiner französischen Renaissance zu Ende zu kommen. Öfters bilde ich mir ein, ich hätte wenigstens als Trost für dieses Elend gelernt, bescheiden zu sein; aber ich fürchte, es sei nur vorübergehend und daß, wenn die Qual vorüber, der Übermut wiederkommt.

Ist Ihnen, lieber Herr Professor, soit dit en passant, irgendein Werk bekannt, in welchem man die italienische Architektur von zirka 1420 bis 1800 etwa nicht nach Schulen oder Meistern studiert hätte, sondern rein vom Standpunkt ihrer Gesamteinheit als ein Stil? Und ob man je versucht hat, die Entwicklung dieses Stils nur nach der Entwicklung seiner stilistischen Elemente, nach deren stilistischen Eigenschaften, nach deren stilistischem Zusammenhang zu studieren und zu schildern? Es ist eine Schande, daß ich das nicht weiß. Mir ist fast, als ob selbst Sie, mein geliebtes Vorbild, Sie, dem ich so viele Genüsse verdanke, von dem ich den Anfang meiner kleinen Weisheit zu schöpfen angefangen habe, mir ist, wie gesagt, als ob selbst Sie das nur stellenweise befolgt hätten. Allerdings bekenne ich

zu meiner Schande, daß ich in Ihrer Geschichte der italienischen Architektur der Renaissance mehr herumgeschwelgt habe, als daß ich sie systematisch studiert hätte. Außerdem ist der Gedanke, die Frage, die ich Ihnen unterbreite, selbst erst seit zirka 14 Tagen an mich herangetreten, als ich versuchte, den Abschnitt des Einflusses der italienischen Architektur auf die französische von 1600—1800 zu präzisieren. Ich versuchte dabei, ob es möglich sei, nachzuweisen, daß seit 1520 bis 1750 in Italien nebeneinander zwei ununterbrochene Reihen von Denkmälern entstanden seien, welche einer strengen Strömung und einer freien Strömung entsprungen seien.

Ich habe eine Liste zusammengestellt, die ich Ihnen zur Ansicht schicke. Sie werden wohl daraus sehen, wie lückenhaft meine italienischen Kenntnisse sind.

Mir war darum zu tun, zu prüfen, ob die französische Ansicht richtig sei, daß im XVII. Jahrhundert ihre Architektur im ganzen strenger war als die italienische und die Ausschweifungen eines schlechten Geschmacks vermieden habe. Mir war, als ob man dabei nur an die Exzesse des barocco denke, nicht aber auch an die strengeren Gebäude, die an manchen Stellen in Italien enstanden. Ferner ist in Frankreich alles in Paris konzentriert, in Italien alles über das ganze Land verteilt.[1])

---

1) Diese kritischen Überlegungen wiederholt Geymüller, Baukunst der Renaissance in Frankreich, S. 226 und 227. Zu seiner Liste vergl. nachher den ersten Anhang.

Nun aber muß ich schließen. Ich besitze immer noch Ihre Bände Vredeman de Vries usw., hoffe aber, sie bald heimsenden zu können. Bitte schöne Grüße an Gust. Stähelin zu bestellen von Ihrem

treuen amico und seguace

H. v. Geymüller.

Zweiunddreißigster Brief

Basel 6. April 1897.

Lieber Herr und Freund!

Auf Ihre doppelte Sendung von gestern kann ich leider nur mit einiger Betrübnis antworten, indem mein jetziger Gesundheitszustand deutlich bergab geht. Schlaf und sonstige Qualitäten gehen noch, aber der Atemzug ist gering; vom Arbeiten ist keine Rede mehr, und so bin ich nun auch völlig unfähig zu der großen Auskunft über die beiden Stile, wovon Sie reden. Die alten Zeiten sind gründlich vorbei, und wenn mich nun auch vieles und recht sehr interessiert, kann ich mich doch nicht mehr im Zusammenhang äußern. Mit Leidwesen sende ich Ihnen deshalb die Schrift zurück; denn selbst zum umständlichen Reden über diese Dinge wäre ich jetzt zu schwach, und auch wohl schon zum Hervorholen von Photographien, soweit ich solche besitze.

Die freundliche Erinnerung Seiner Königlichen

Hoheit wegen jenes Gemäldes hat mich auf das höchste erfreut; mein Verdienst bei der Sache war ein sehr geringes. Dabei handelte es sich auch nicht um einen Garofalo, sondern um einen ganz jugendlichen und schwer zu definierenden Guido Reni, als dieser unter den hier so schwer zu vermutenden Eindrücken des Albrecht Dürer arbeitete. Das Bild gehört der Frau Großherzogin persönlich[1]), und dabei habe ich eine superbe Photographie für mich erhalten.

Nun leben Sie wohl und bleiben Sie Ihrem alten „Cicerone" freundlich gewogen, nachdem unser Leben nun einmal so oft und freundlich zusammengetroffen ist; nehmen Sie mich auch nach meinem Tode ein wenig (nicht zu viel) in Schutz, es soll ein gutes Werk sein!

Ihr J. Burckhardt.

Dreiunddreißigster Brief

Letzter Brief von Geymüllers an Burckhardt.

Baden-Baden, den 8. April 1897.

Lieber Herr und Freund!

Ich beeile mich, Ihnen den Empfang Ihres Briefes und der Liste, die ich Ihnen zur Begutachtung einzu-

1) Es befindet sich im Gr. Residenzschloß in Karlsruhe und stellt die Madonna mit einer Handarbeit beschäftigt, umgeben von drei Engeln dar. (Laut gütiger Mitteilung aus dem Kabinett J. K. H. der Großherzogin Luise von Baden.)

senden mir erlaubt hatte, mit herzlichem Dank anzuzeigen. Daß meine Bitte in einer Zeit an Sie, verehrter Freund, gelangte, in welcher Sie sich weniger wohl fühlen, tut mir herzlich leid, zu erfahren, und bin ich umso dankbarer dafür, daß Sie sich dennoch bemüht haben, mir so schnell und eigenhändig zu schreiben und mir meine Liste von Gebäuden zurückzuschicken.

Ich brauche nicht zu sagen, daß ich im Herzen die wärmsten Wünsche ausspreche dafür, daß Ihr Befinden sich bald wieder so weit bessern möge, daß Sie sich wohler fühlen, und daß Ihren Freunden noch viele Jahre die Freude gegönnt werden könne, solche Gespräche mit Ihnen zu haben, wie mir zuteil wurde, als als ich Ihnen im vorigen November das Album Rubensscher Architekturkompositionen vor Augen legte.

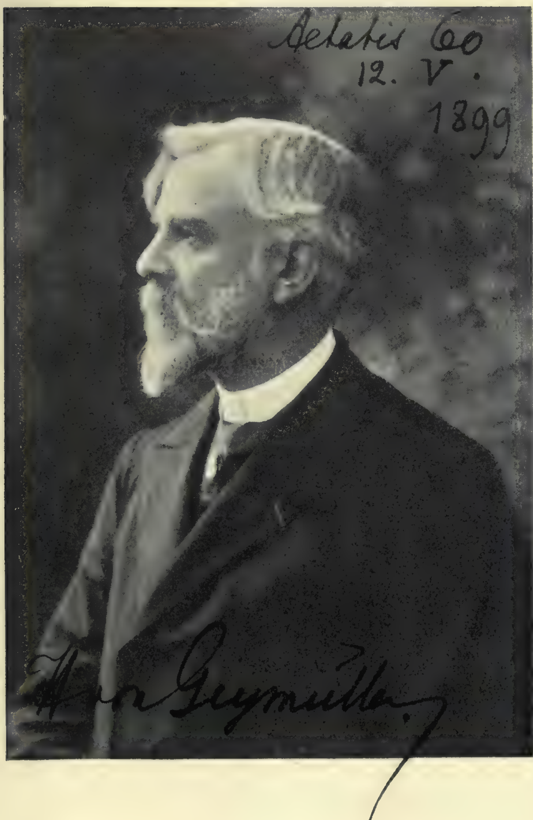
Letzteres (par parenthèse) habe ich erst vor ca. einem Monat an die neuen Besitzer samt den drei Fra Giocondo-Albums geschickt, und obgleich ich von letzteren schrieb, es könnten nur alte Kopien von verschollenen Originalen des Frate sein, und bezüglich Rubens les réserves, que vous et moi connaissez, machte, so hat dieser Ankauf in der Frau von Polovtsoff und ihrem Mann eine wahre Begeisterung hervorgerufen und konnten sie mir gar nicht genug für den Ankauf danken[1]).

[1]) Beide Stücke waren zuvor in der Sammlung des Architekten Hippolyt Destailleur, aus der die Bibliothek des Berliner Kunstgewerbemuseums ihre berühmten Ornamentstiche hat. Die Rubenszeichnungen, anscheinend Studien zu einem Traktat der Architektur,

Nach dieser Parenthese komme ich auf das Vorhergehende zurück, um zu sagen, daß es bei einem Poveretto wie mir, der nie vieles für Sie zu tun vermochte, als Ihr Wohlwollen zu genießen, eine Vermessenheit gegenüber den Leistungen St.'s, Gr.'s und anderer wäre, mich zu Ihren besseren Freunden zu zählen. Aber nach diesem Ausdruck der Bescheidenheit kommt das Entgegengesetzte, die Geymüllerische Verwegenheit! Wie ich zu Gounod (der sich für den größten Verehrer und in Mozart Verliebten hielt) bei meiner ersten Begegnung sagte: „Nein, ich liebe Mozart noch mehr als er" und zwar, weil als Musiker das nur seine Pflicht sei, während der Umstand, daß unter allen Kunstwerken der Alten und Neuen, ich als Architekt nur den Bramanteschen St. Peter mit Don Juan punkto Vollkommenheit und Schönheit auf eine Stufe stellen könne, dies meinerseits ein Zeichen größerer Bewunderung als die seine sei!! Diese Keckheit, die aber der Liebe entsprungen, wurde zwischen ihm und mir ein teures Band innigster Sympathie.

Die Geymüllersche Keckheit Ihnen gegenüber besteht nun darin, daß ich behaupte, es gebe in Europa niemanden, der eine größere, vernünftigere und gerecht-

auch von Burckhardt, Erinnerungen aus Rubens S. 35 erwähnt. Über die 3 anderen Albums mit Zeichnungen nach antiken Monumenten Roms Geymüller in mélanges d'archéologie et d'histoire XI, 1891, S. 133ff. Frau Nadine Polovtsoff ließ ihre Erwerbungen in der Stieglitzschen Zeichenschule in St. Petersburg ausstellen.


Aetatis 60
12. V.
1899
H v Geymüller

fertigtere Freude an Ihren Schriften habe als ich, H. v. Geymüller, alias Arrigo da Vienna, und eine größere Begeisterung für Jakob Burckhardt, den die Italiener Jacopo Borgoforte oder auch kurzweg Jacopo da Basilea nennen, als ich. Diese Behauptung ist aber ganz gerechtfertigt; denn ich habe zwei Herzen für meine Begeisterung und Liebe: das Herz des Architekten und Künstlers und das Herz der Geschichte der Baukunst!

Und da ich wohl einer der wenigen in Europa sein dürfte, die leichtsinnig genug waren, um die materiellen Vorteile der Architektur der Liebe zur Geschichte der guten Architektur zu opfern[1]), so beanspruche ich wenigstens den Lohn meines Opfers, das wirklich gute in der Architektur sowie in dessen „Cicerone" Jakob Burckhardt mehr lieben zu dürfen als alle andern. Was mich noch mehr dazu berechtigt, ist wohl der Umstand, daß es wenig Architekten geben dürfte, die heutzutage ihre direkte Abstammung von einem Architekten des 13. und einem des 14. Jahrhunderts nachweisen können, wie als „Falkner" es mein Fall ist.

Nämlich jener Hemmann Falkner, der 1347 als Steinschneider starb, kann nach der damaligen Gewohnheit, Architekten oft nur [als] scarpellini und maçons zu bezeichnen, nur ein Architekt gewesen sein, umsomehr als sein Bruder Prior der Augustiner und

1) Über die Berufswahl Geymüllers und die Entscheidung, Architekt oder Historiker zu werden, siehe die eindrucksvollen Worte von G. Dehio, Kunstchronik B. 21, Spalte 189.

sein Vater Dr. jur. war. Dies verleiht aber der Tradition, daß sein Großvater Heinrich Falkner nicht nur Erbauer des Klosters Klingenthal als Schaffner, sondern auch als Baumeister war, einen Grad mehr der Wahrscheinlichkeit[1]).

Seitdem man mir vor zirka einem Monat hier geoffenbart hat, daß ich unter meinen Ahnen auch einen „Trompeter" gehabt habe, wundert es mich nicht mehr, daß ich in so begeisterter Weise den Ruhm der wirklich großen Meister so gern in die Nachwelt mit immer lebendigerem Schall hinauszuposaunen mich bestrebe! Nämlich mein Urgroßvater mütterlicherseits Herschell, Vater des berühmten Sir William ... war Trompeter! Ja der Astronom soll es auch am Anfang eine Zeit lang gewesen sein.

Also darf „ick mir wohl det bisken Keckheit ooch

1) Den Namen Geymüller nahm erst der Vater unseres Briefschreibers an, als er von seinem Oheim, Baron von Geymüller, dem Chef eines großen Wiener Bankhauses, adoptiert wurde. Die Familie hieß Falkner und ist sehr alt. Der berühmte Basler Stadtschreiber Heinrich Falkner ist 1563 von König Ferdinand I. geadelt worden. Vermutlich hängt damit die Konstruktion des älteren Stammbaumes bis zur Gründung des Kleinbasler Klosters Klingenthal 1274 zusammen. Der gedruckte Stammbaum der Familie gibt die im Brief erwähnten Namen, nur als Todesdatum von Hemmann Falkner statt 1347 1374. In dem großen Basler Urkundenbuch habe ich im 13. und 14. Jahrhundert diese Namen nicht gefunden, auch nicht den Namen des Priors des Augustinerklosters. Das Erdbebenbuch (Basel im 14. Jahrhundert, 1856) sagt S. 143: den Bau des Klosters Klingenthal soll ein Baumeister namens Falkner ausgeführt haben.

jestatten". Und zwar als Entschädigung für die langweilige Liste, die ich in meinem letzten Brief schickte.

Es freut mich ungemein, durch Erwähnung der Worte des Großherzogs über Sie Ihnen eine kleine Freude gemacht zu haben. Was Sie mir über jenes Bild schreiben, scheint mir nun den Fall zu erklären. Nämlich am Rahmen steht unten ein Goldtäfelchen mit „Guido Reni" drauf. Was ich Ihnen von Garofalo schrieb, rührt von einer Bemerkung auf Papier auf der Rückseite des Gemäldes, ohne den Namen des Kunstkenners zu geben, der es bezeichnet habe. Daher glaubte ich, Guido Reni sei die ältere Bezeichnung und Garofalo die Ihrige. Aber da ich nie ein Gemälde „dieses Charakters" gesehen hatte und Garofalos Phasen wenig kenne, konnte ich keine persönliche Ansicht in der Sache haben.

Wie und was, lieber Herr und Freund, soll ich Ihnen nun aber auf Ihren Schlußsatz anworten?

Ich hoffe, daß dasjenige, auf welches Sie leise anspielen, noch lange nicht eintreten wird, und daß Ihnen der liebe Gott noch bessere Tage schenken wird, damit Ihre Freunde und Verehrer in Basel und in partibus sich noch manches Jahr Ihrer erfreuen können.

Sollte mir indes beschieden sein, länger in diesem irdischen Leben zu verweilen, nachdem Sie bereits im Reiche der Barmherzigkeit Gottes weilen, so kann ich mir nicht vorstellen, wie es dann mir zumute sein wird, ohne die Möglichkeit zu haben, Sie dann und wann

zu besuchen. Ich weiß nur eins, und das ist, daß so lange es ein Italien gibt und so lange es einen Heinrich von Geymüller gibt, der zum Teil von Ihnen gelernt hat, was dies Italia diis sacra ist, da wird auch mein lieber Jakob Burckhardt der Dritte im Bunde in meinem Herzen sein . . . .

Ich glaube auch kaum, daß es nötig sein wird, Sie dann in Schutz zu nehmen; denn wenn mir jemand bekannt ist, über dessen Arbeiten ich stets nur das einstimmige selbe Lob vernommen habe, so sind Sie es, und diese Einstimmigkeit bei Leuten von sehr verschiedener Richtung hat mir innerlich wohlgetan und kam mir fast wie etwas Erstaunliches vor. Die anständigen Leute werden eher froh sein, sich dann noch in Ihren Schutz zu stellen. Eher dürfte ich Ihre Bitte verstehen als eine freundliche Warnung an Ihre Freunde, die Sie mit der Bearbeitung der neuen Ausgaben Ihrer Werke betraut haben. Sie sollen sich vor dem Hineinflicken zu vieler kleinen Gelehrsamkeit hüten, und das will ich auch an mich richten.

Durch die gemeinsame Liebe zu so viel Schönem bleibe ich nun einmal der Ihrige und Ever Yours. Und wenn ich je in den Fall kommen sollte, Ihren Vertrauensfreunden behilflich sein zu können, so werden sie mich im bescheidenen Maß meiner Kräfte stets bereit finden, di fare quel poco, che sarà nei miei mezzi.

Inzwischen wiederhole ich den Wunsch, es mögen

sich bald wieder bessere Tage einstellen, und daß wir uns noch öfters wiedersehen mögen. Daß ich Ihnen hier eine Art „Liebeserklärung" per Brief gemacht habe, wird mich dann nicht genieren. Ich bin immerhin froh, sie gemacht zu haben, da ich dergleichen mündlich zu sagen schlecht verstehe, damit Sie länger von den innigsten Gefühlen der Dankbarkeit und most heartfelt sympathy Ihres alten

St. Peter- und Bramante Geymüller

überzeugt seien.

Anhang

Erster Anhang

Ein Versuch Geymüllers zu einer stilistischen Gliederung der neueren italienischen Architektur.

Daß Bezeichnungen wie Barock, Rokoko zeitlich und räumlich höchstens a potiori gelten können, leicht aber zu irreführenden Schlagworten und angesichts des Tatbestands der Denkmäler zu Fehlerquellen der wissenschaftlichen Meinung werden, ist Geymüller, zumal beim Studium der französischen neueren Architekturgeschichte, deutlich geworden. Er war geneigt, die Einheit des Renaissancestils durch die neueren Jahrhunderte anzuerkennen, innerhalb dieses Stils aber von Anfang an strengere und freiere Strömungen zu scheiden. In seinem vorletzten Brief an Burckhardt vom 5. April 1897 erwähnt er gegen Schluß des Briefes diese Sorgen und legt dem Meister eine Liste italienischer Gebäude vor, die in diesem Sinne eingeteilt sind. Die Zusammenstellung sollte gegen das französische Vorurteil, daß man nur in Frankreich im 17. Jahrhundert die „Ausschweifungen des schlechten Geschmacks" vermieden und eine strenge Architektur gepflegt habe, die Tatsache sichern, daß sich in Italien nicht minder unter den „Exzessen des barocco" der Geschmack für strenge Architektur behauptet und zu neuen Schöpfungen dieses Stils geführt habe. Es sei eine Täuschung, dies

zu übersehen, die sich daraus erkläre, daß in Frankreich alles in Paris konzentriert, in Italien aber schwerer übersichtlich und zerstreut sei. Ich bringe diese Liste, obwohl sie eine Skizze ist, unbedenklich zum Abdruck, da sie allerhand Gedanken anregen kann; auch habe ich alle Daten und Jahreszahlen gelassen, wie sie waren. Burckhardt lagen diese Fragen, wie seine Briefe an Geymüller vom 28. Februar und 14. März 1884 (S. 102 und 107 dieses Buches) lehren, sehr am Herzen. Eine Menge von Hinweisen auf eine mögliche stilgeschichtliche Gliederung der italienischen Architektur seit dem 16. Jahrhundert enthält Geymüllers Baukunst der Renaissance in Frankreich, 1898 und 1901. Ferner hat er in der (auf unseren Bibliotheken seltenen) Müntzschen Halbmonatsschrift l'oeuvre d'art vom 15. September 1897 in einem Aufsatz: „les évolutions de l'architecture italienne, le courant bizarre et le courant baroque“ (S. 161 f.) die Frage besprochen. In der italienischen Architektur bilden sich darnach im 16. Jahrhundert zwei Strömungen, die dann durch drei Jahrhunderte in Frankreich, ja in Europa immer wieder auftauchen und selbst bis heute fortwirken. Die barocke Richtung wird auf Michelangelo zurückgeführt. Es gehe aber aus der Raffaelschule und ihrer Klassizität eine zweite Richtung hervor, mit einem Einschlag von Willkürlichem und von Phantasiefreiheit. Als Hauptbeispiele pflegte Geymüller dafür den Palazzo Marino Alessis in Mailand (das heutige Municipio) und die

Dekoration der Innenräume des Pittipalastes in Florenz durch Peter von Cortona zu nennen. Er leitete sie doch in letzter Linie aus der klassischen Schule Bramantes und Raffaels ab. Durch den erwähnten Zusatz müsse aber diese Richtung als besondere Spielart angesehen werden, und für diese schlug er den Namen courant bizarre vor; den Namen courant baroque behielt er für die Architektur Michelangelos und seiner Nachfolger.

Die folgende Liste gibt eine andere Einteilung als die der barocken und bizarren Richtung. Sie gibt zunächst die seit der Mitte des 16. Jahrhunderts auftretende, von Geymüller sogenannte strenge Richtung der Palladio, Vignola usw. bis zum Palladianismus des 18. Jahrhunderts. Sie hebt sich durch Vereinfachung und Hegemonie eines bestimmten Kunstkreises aus anderen Kunstkreisen ähnlich heraus wie einst das Toskanische aus den italienischen Dialekten. Sodann die freien Richtungen, die daneben stehengeblieben waren oder wieder erwachten oder sich neu bildeten, wobei die „barocke" und die „bizarre" Strömung in ein und dieselbe Rubrik gebracht und am Gegensatz zur strengen Richtung orientiert sind. Als Drittes erscheint eine gemischte Strömung.

Noch erwähne ich, daß Geymüller eine Liste der strengen Richtung in Frankreich von 1590—1770 in seiner Baukunst der Renaissance in Frankreich S. 241 gegeben hat.

Strenge Strömung	Gemischte Strömung	Freie Strömung
1542. Rom. Gründung der Accademia Vitruviana.		
1549. Rom. Beginn von S. Caterina de' funari. (Giac. della Porta).		1547. 1. Jan. Michelangelo. Architekt der Peterskirche.
1549. Vicenza. Palladio beginnt die Basilica.		
1550. Florenz. Beginn des Giardino Boboli. Tribolo.		
1550. Rom. Vignola beginnt an der Villa di Papa Giulio III. zu arbeiten.	1550. Rom. Michelangelo. Entwurf für S. Giovanni de' Fiorentini.	
1551. Rom. Dekoration der Villa mit Grotesken.		
1552 bis 1600. Genua. Alessi beginnt die Madonna di Carignano.	1550. Rom. Gugl. della Porta. Denkmal Paul III.	
1552. Padua. Sansovino beginnt den Hof der Universität.		1555 oder 1558. Mailand. Alessi. Beg. des Pal. Marino.
1558 circa. Piacenza. Vignola. Beg. des Pal. Farnese.		1558. Rom. Michelangelo schickt das Modell der Treppe der Laurenziana nach Florenz.
1559. 3. Mai. Caprarola. Vignola beg. das Schloß.		
1560. Mailand. Carlo Borromeo wird Erzbischof.		1560. Mailand. Pellegrinis Entwurf der Domfassade (erst 1616 begonnen.)

Strenge Strömung	Gemischte Strömung	Freie Strömung
1560. (nach) Florenz. Dosio's Pal. Larderel.		1560. Genua. Pal. Imperiali. Gio. Batt. Castello.
1560. Florenz. Vasari beg. die Uffizien.		
1560. Rom. P. Ligorio beg. die Villa Pia.		
1560. Rom. Annibale Lippi. Beg. der Villa Medici (jetzt Acad. de France).		
1560. Venedig. Palladio beg. S. Giorgio Maggiore.		
1561. Venedig. Palladio beg. das Kloster der Carità (jetzt Akademie).		
1562. Florenz. Institution der Accademia del disegno.		
1563. Rom. Vignola veröffentlicht sein Buch über die 5 Ordnungen.		1564. Mailand. Vinc. Seregni beg. das Collegio de' Nobili.
1563. Escurial (Spanien). Beginn des Klosters.		
1567 bis 1584. Genua. Alessi beg. den Pal. Parodi-Lercari.		1567 bis 1570. Florenz. Ammanati beg. den Ponte S. Trinita.
1568. Venedig. Palladio beg. die Fassade von S. Francesco della Vigna.	1568. Rom. Vignola. Kirche del Gesù.	

Strenge Strömung	Gemischte Strömung	Freie Strömung
1568. Florenz. Ammanati beg. den Hof des Pal. Pitti.		
1569. Assisi. Vignola. Beg. von S. Maria degli Angeli.		1569. Pratolino. Buontalenti beg. die Villa.
1569. Mailand. Pellegrini. Beg. von S. Fedele.		1569 bis 1572 (ca.) Alessis Fassade v. S. Maria presso San Celso.
1570 (um). Genua. Alessi beg. ehem. Pal. Sauli (Borgo S. Vincenzo).		
1570 bis 1598. Mailand. Pellegrini beg. Hof des Arcivescovado.	1570. Bologna. Pal. Poggi (Universität.)	
1571 bis 1591. Venedig. Giov. da Ponte. Beg. der Carceri.		
1573. Florenz. Vasari beg. die Loggia degli Uffizi.		
1575. Rom. Giac. della Porta. Fass. des Collegio della Sapienza.	1575. Rom. Giac. della Porta vollendet il Gesù.	
1576. Venedig. Palladio beginnt die Redentore-Kirche.		
1577. Novara. Beg. von S. Gaudenzio.		

Strenge Strömung	Gemischte Strömung	Freie Strömuug
1578. Rom. Gründung d. Accademia di San Luca.		
1578. Lucca. Ammanati beg. den Pal. Ducale.		
1583. Vicenza. Palladio. Beginn des Teatro Olimpico.		1583. Loreto. Dekoration der Cappella del Duca d'Urbino.
1583. Florenz. G. Bologna's Raub der Sabinerinnen.		
1584. Venedig. Scamozzi beginnt die Neuen Prokuratien.		
1585. Florenz. Dosio beg. Cappella Niccolini in S. Croce.		1585 bis 1590. Rom. Dom. Fontana. Bau der Paläste des Vatikan und des Lateran.
1586. Rom. Dom. Fontana. Seiten-Loggia an S. Giovanni in Laterano.	1587. Rom. S. Peters Kuppel fertig.	
1586. Venedig. Posthumes Werk Palladios. Beg. der Zitelle nach Palladios Tod.	1599 Florenz. G. Bologna. Cappella del Soccorso (SS. Annunziata).	1593 (?). Florenz. Buontalenti. Fassade v. S. Trinita.
1590. Rom. Mart. Lunghi d. A. Hof des Pal. Borghese.		1594. Rom. Beg. der Fassade von S. Andrea della Valle.
1602. Florenz. Hof. des Pal. Nonfinito.	1600 (nach). Bologna. Magenta. S. Pietro.	1602. Mailand. Lor. Binago. Beg. v. S. Alessandro.

Strenge Strömung	Gemischte Strömung	Freie Strömung
		1603. Rom. C. Maderna. S. Susanna in Monte Quirinale.
1604. Brescia. Gio. Batt. Lantana. Beg. des Neuen Doms.		1604. Florenz. Beg. Cappella de' Principi.
1605 bis 1623. Bologna. G. A. Magenta beg. S. Salvatore.		1605. Rom. Maderna. Beg. Fassade von S. Peter.
1609. Venedig. Palladios posthume Kirche S. Lucia beg.		
1610 und 1629 (zwischen). Mailand. Fabio Mangone. Höfe des Collegio Elvetico.		1611. Rom. Cappella Borghese in S. Maria Maggiore.
1614. Verona. Dom. Cortoni. Beg. der Gran Guardia.		1614. Rom. Domenichino malt die Kommunion des heil. Hieronymus.
	1618. Parma. Aleotti. Beg. Teatro Farnese.	1614. Rom. C. Maderna. Vollend. Fass. von S. Peter.
		1616. Mailand. Dom. Beginn der posth. Fass. Pellegrinis.
1619 bis 1621. London. Inigo Jones. Beg. des Palastes v. Whitehall.		

Strenge Strömung	Gemischte Strömung	Freie Strömung
1620 oder 1622. Claude Lorrain läßt sich in Italien nieder.		
1622. Genua. Rubens veröffentlicht seine Palazzi di Genova.	1622 (?). Rom. Villa Ludovisi. Domenichino. Hauptkasino.	
1623. Genua. Baccio di Bart. Bianco. Beginn des Jesuiten-Kollegiums (jetzt Universität).		1623. Rom. Madernas Entwurf zu Türmen für S. Peter.
1624. Poussin läßt sich in Rom nieder.		1624. Mailand. Ricchini. Vergrößerung des Ospedale Grande.
1631 bis 1656. Venedig. Longhena. Bau der Madonna della Salute.		626. Rom. Beg. von S. Ignazio.
1634. Modena. B. Avanzini, Hof des Pal. Ducale.		1632. Lago Maggiore. Borromeische Inseln.
1636. Paris. Corneille kommt mit dem Cid.		1635. Fiesole, Porticus von S. Domenico bei
		1637. Florenz. Fassade von Ognissanti.
		1638 bis 1647. Rom. Bernini beg. den Turm von S. Peter.
1644. Venedig. Longhena. Treppe von S. Giorgio Maggiore.		1640. (ca.) Florenz. Po. da Cortona. Gewölbedekoration v. Pal. Pitti.

Strenge Strömung	Gemischte Strömung	Freie Strömung
		1640 bis 1667. Rom. Borromini. S. Carlo alle 4 fontane.
1650. Venedig. Longhena. Pal. Pesaro.		1648. Florenz. Fassade von S. Gaetano fertig.
Zwisch. 1650 und 1655. Rom. Algardi. Entwurf der Villa Pamfili.		1650. Rom. Borromini erneuert das Innere von S. Giov. in Laterano (fertig 1660).
		1650. Rom. Algardi vollend. Fass. von S. Ignazio.
1651. Mailand. Fr. Ricchini. Hof des Pal. di Brera.		1650. Rom. Fass. von S. Vincenzo ed Anastasio.
		1652. (ca.) Rom. M°. Lunghi jun. Fass. v. S. Antonio de' Portoghesi.
		1650 (nach). Rom. C°. Rainaldi. S. Agnese in Piazza Navona.
1665. Paris. Berninis Entwurf für den Louvre. (Hof und Westfront), zum Teil von eskurialischer Strenge.		1660. Rom. Borromini. S. Ivo (Sapienza).
		1665. Rom. C°. Rainaldi. S. Maria in Campitelli.
1666. Saronno. C. Buzzi. Fassade des Santuario della Madonna.		1668. Florenz. Beg. des neuen Oratorio di S. Firenze.

Strenge Strömung	Gemischte Strömung	Freie Strömung
1672 bis 1710. London. Wren. S. Paulskirche.		
1680 bis 1692. Paris. J. Hard. Mansart. Dôme des Invalides.		1680. Rom. Po. da Cortona Posth. S. Maria in Via Lata.
1679. Venedig. Longhena. Pal. Pesaro. (Gurlitt siehe 1650).		1683. Rom. C. Fontana. S. Marcello sul Corso.
1680 (um). Rom. P. Pozzo. Scheinkuppel in S. Ignazio.	1680. Venedig. G. Sardi. Fass. von S. Zobenico.	1683 bis 1689. Venedig. S. Maria a' Scalzi (Gurlitt).
1690 (um). Rom. P. Pozzo. Architektur im Deckengemälde.	1685. Rom. P. Pozzo. Theatrum sacrum zur Hochzeit von Cana in S. Ignazio.	1684. Rom. S. Atanasio de' Greci (Gurlitt).
1700. Beginn des steigenden Einflusses von Palladio.		1705. Rom. Porto di Ripetta.
1717 bis 1731. Turin. Jvara. Beginn der Supergakirche (voto 1706).		1724. Rom. Vollend. der Treppe vor der Trinita de' Monti.
1734. Rom. Aless. Galilei. Fass. von S. Giov. in Laterano.		1730. Bologna. C. Fr. Dotti. Arco del Meloncello.

Strenge Strömung	Gemischte Strömung	Freie Strömung
1734. Rom. Aless. Galilei. Cappella Corsini in S. Giov. in Laterano.		1731 bis 1746. Bologna. C. Fr. Dotti. Die Madonna di S. Luca.
1735. Madrid. Ivaras Entwurf für den Königl. Palast (1734 abgebr.) Sacchettis Entwurf angenommen.	1735 bis 1762. Rom. Nic. Salvi. Fontana di Trevi.	1743. (ca.) Rom. Vorhalle v. S. Croce in Gerusalemme.
1752. Caserta. Banvitelli. Palazzo Reale.	1743. Rom. F. Fuga. Fass. von S. Maria Maggiore.	
1758. Rom. C. Marchionne. Villa Albani.		
1760. Beginn der Publikation der Società Ercolanese.		1777. Florenz. Fass. v. S. Marco.

Zweiter Anhang

Eine Selbstbiographie Geymüllers

Nachträglich, als das Manuskript dieses Buches schon in der Druckerei war, fanden sich zu meiner Überraschung zwei Biographien Geymüllers, eine deutsche und eine französische. Die erste, 1904 gedruckt, laut handschriftlicher Notiz Sonderabdruck aus dem „Meisterarchiv", Charlottenburg, Adolf Eckfteins Verlag 1904[1]). Die andere im fünften Band des Dictionnaire national des contemporains (unter Redaktion von C.-E. Curinier) S. 191 f.

Daß diese Biographien von Herrn von Geymüller selbst verfaßt sind, wird durch einen Brief bewiesen, dessen Kenntnis ich der Güte von Fräulein Mathilde Schneider in Mainz, der überlebenden Schwester des Herrn Prälaten und Mainzer Domkapitulars Dr. Friedrich Schneider verdanke. In einem Brief Geymüllers an den Prälaten Schneider vom 21. September 1905, der die Sendung der zwei biographischen Notizen begleitete, (jetzt im Nachlaß Schneiders), liest man folgendes:

1) Dieses „Meisterarchiv" scheint nie in den Buchhandel gelangt zu sein. Weder besitzt es die Königliche Bibliothek in Berlin, wo mindestens das „Pflichtexemplar" zu erwarten wäre, noch vermochte die Bibliothek des Buchhändlerbörsenvereins in Leipzig Aufklärung zu geben. Leider hat sich auch im Nachlaß bei der Familie von Geymüller keine Korrespondenz mit dem Verleger dieses „Meisterarchivs" erhalten.

„Bei den unendlich komplizierten Verhältnissen meines Lebenslaufs war es sogar für mich sehr schwer, die Elemente zu diesen biographischen Notizen zusammenzustellen. Wenn man mich frägt, woher ich bin, muß ich ja immer etwas sagen, was der inneren Wirklichkeit gar nicht entspricht ... Der peinliche Gedanke, daß man aus mir etwas ganz anderes machen würde, als ich in Wirklichkeit bin, daß man nicht auf meinen Kosmopolitismus achten werde, der ja allein mich befähigte, einige meiner Arbeiten zu machen, schien mir zu erlauben, auf die Anfragen der Verleger, diese Notizen zu geben, mit Ja zu antworten, ohne gar zu sehr gegen die Bescheidenheit zu sündigen. Ich hatte ja auch die Pflicht, meinen Eltern und anderen Wohltätern etwas Ehre zu machen."

Die deutsche Selbstbiographie wird mit einigen Auslassungen, wo es sich um bibliographische und andere Angaben handelt, die schon anderwärts mitgeteilt sind, und mit einigen Zusätzen, die aus der französischen Redaktion stammen, im folgenden wiedergedruckt.

Dr. phil. hon. causa

Heinrich Adolf Freiherr von Geymüller

Ingenieur

Architekt und Kunsthistoriker, korrespondierendes Mitglied des Institut de France

z. Zt. Baden-Baden

Heinrich Adolf Freiherr von Geymüller wurde am 12. Mai 1839 in Wien geboren. Die Vorfahren seines Vaters, Johann Heinrich Falkner, sowie die seiner Großmutter, die Geymüller'schen, waren aus dem Elsaß nach Basel gezogen. Die Falkner, urkundlich in letzterer Stadt bis 1271 nachweisbar, wurden 1564 vom Kaiser Ferdinand geadelt. Johann Heinrich Falkner kam als Kind um 1796 nach Wien zu Verwandten, zwei Brüdern seiner Mutter, nahm hier deren Namen Geymüller an und wurde mit ihnen 1809 in den Ritterstand und 1824 in den Freiherrnstand erhoben. Aus dessen zweiter Ehe mit Eleonora Eliza Griesbach, deren eigentlich hannoversche Familie seit drei Generationen in England heimisch war, entsproß Heinrich von Geymüller.

Demzufolge ist Englisch seine Muttersprache geworden, trotzdem er seine Kinderjahre nacheinander in Wien, in Brighton, Decize und Paris verlebte. Durch seine englische Mutter ist er ein Urenkel des Astronomen W. Herschel. Als dann 1848 sein Vater in Basel starb und seine Mutter schwer erkrankte, blieb der Knabe

bei dortigen Verwandten, kam 1849 in die Pension Abel und Simon in Frankfurt, und dann 1851 nach Lausanne in das Collège Galliard. Im Jahre 1855 trat von Geymüller in die dort befindliche Ingenieurschule ein, siedelte mit seinem Freunde Louis Boissonnet 1857 nach Paris auf die Ecole Centrale über, wo er 1860 das Diplom eines Ingénieur Constructeur erhielt, bezog im sofortigen Anschluß die Berliner Bauakademie, um dort unter Strack, K. Bötticher und Adler Architektur weiter zu studieren und bei letzterem als Bauführer praktisch zu wirken (1863). Mit Ende dieses Jahres nach Paris zurückgekehrt, um noch einige Zeit auf der Ecole des Beaux-Arts zu arbeiten, war er eben — im Februar 1864 — in das Atelier Questel eingetreten, als ihn der durch eine Lawine erfolgte Tod von Louis Boissonnet zu dessen Mutter rief. Zum Andenken ihres einzigen Sohnes stiftete Frau Boissonnet in Paris an der Ecole Centrale und in Charlottenburg an der technischen Hochschule Stipendien, die seinen Namen tragen und sein Andenken bis in die fernsten Zeiten erhalten sollen. Diese hochherzige Frau war für Geymüller seit 1855 schon eine zweite Mutter, übertrug auf ihn, im Andenken an ihren unglücklichen Sohn, neue Zeichen ihrer Liebe. Er fand in dem deutsch-russischen Hause derselben ein für sein ganzes Leben segenbringendes Heim. Dieses völlig neue Milieu, sowie seine spätere Heirat mit einer Pariserin, endlich seine Reisen nach Italien, das er Ende 1864 zum erstenmal

betrat, machten ihn vollends zum Kosmopoliten, der er ja durch Abstammung und Aufenthalt in verschiedenen Ländern zum großen Teil schon geworden war.

In frühen Jahren für Antike und Gotik begeistert, ging ihm mit seiner Ankunft in Italien eine neue Erkenntnis auf: Die Renaissance! Dort fand er das Ideal, das er in Paris und Berlin vergebens gesucht hatte; seitdem ist Italien seine künstlerische Heimat geblieben, ohne jedoch sein Interesse für die älteren Baustile zu schmälern. Zwei Absichten leiteten den jungen Künstler bei seiner italienischen Reise: seine praktischen Studien zu vervollständigen und weiter nach den nicht ausgeführten Entwürfen großer Meister für den Vatikan, den Palazzo Medici zu forschen, besonders aber nach solchen von Bramante für die Peterskirche. Jakob Burckhardt hatte in Geymüller die Sehnsucht nach der Schönheit an sich, und ein Wort des bekannten Kulturhistorikers Lübke nach den letzteren geweckt; denn damals war in Europa nicht eine einzige eigenhändige Architekturzeichnung von Bramante bekannt, ebenso keine von Fra Giocondo. Erst während seines zweiten Aufenthaltes in Florenz gelang es von Geymüller am 5. Februar 1866 endlich, die erste, ganz sichere Zeichnung Bramante's und allmählich noch andere festzustellen. Es war die große Rotstiftstudie für St. Peter, auf Grund deren die bis dahin allgemeinen Annahmen über die Entstehung der Peterskirche umgestaltet werden mußten. Erst 1882 gelang es Geymüller, ebenfalls

in den Uffizien eine Reihe von Studien Fra Giocondo's zu erkennen und später bei H. Destailleur noch drei Albums zu finden, die er aber seitdem nur als Kopien verloren gegangener Originale Fra Giocondo's erkannt hat. Über die ersten Entdeckungen berichtete von Geymüller in den zwei Arbeiten:

Notizen über die Entwürfe zu St. Peter in Rom (Karlsruhe, 1868) und Les projets primitifs pour la Basilique de Saint-Pierre de Rome par Bramante etc. (Paris et Vienne, 1875—1880). Ferner behandeln die Entdeckungen Fra Giocondo'scher Zeichnungen die Arbeiten: Cento Disegni di Fra Giocondo (Florenz, 1882), Trois Albums de Fra Giocondo (in den Mélanges de l'Ecole française de Rome, 1891, Bd. XI).

Nach diesen reinen Studienjahren trat der Wunsch nach einer Praxis in den Vordergrund. So ging er auf kurze Zeit 1866 nach Wien, und als seine Mutter dort gestorben war, nach Paris, wo er einige Monate auf dem Baubureau des Collège Chaptal arbeitete. Aber die Entwürfe zu St. Peter ließen ihm keine Ruhe. Nachdem er auf der Weltausstellung 1867 alles Architektonische eingehend studiert hatte, ging er zu Madame Boissonnet und schrieb in deren Villa Hochfelden bei Achern[1]) seine Erstlingsarbeit, die Notizen über St. Peter. Anfang 1868 ging von Geymüller wieder nach Italien zurück, um sämtliche Werke Bramante's für die

1) Im Großherzogtum Baden. Die Villa ist jetzt Besitz der Familie Röder von Diersburg.

Restaurierung seiner Entwürfe zu studieren. Mit Ablauf des Jahres 1868 nach Paris zurückgekehrt, heiratete der Künstler dort Anfang 1869 die Tochter des Grafen Jules Delaborde, des Biographen Colignys, wodurch Paris sein Domizil wurde. Der Graf Henri Delaborde, ständiger Sekretär der Académie des Beaux-arts, wurde sein Onkel.[1]) Wieder ließen ihn die Entwürfe Bramante's nicht ruhen; es schien ihm eine Pflicht, sie zu publizieren. Als sich dafür nirgends ein Verleger fand, schenkte ihm seine mütterliche Freundin, Frau Boissonnet, die erforderlichen Mittel, um sie selbst herauszugeben.

Diese mit der Selbstherausgabe verbundene langjährige Arbeit, die Schwierigkeiten der Wiederherstellungen, die Notwendigkeit, diese selbst zu radieren, alles das brachte den Künstler immer mehr auf das Gebiet der Publikation, der Restaurationsarbeiten und auf das des Schutzes historischer Denkmäler. Die Hauptarbeit, welche Geymüller plante: „Eine Monographie der Werke Bramante's", wurde durch die an ihn gerichteten dringenden Bitten, die Baukunst der Renaissance in Frankreich und Toskana zu schreiben, verzögert. Letztere Arbeit wurde nach dem Tode Widmann's im Verein mit C. von Stegmann längere Zeit weitergeführt. Auf Verlangen trat von Geymüller bis zum

1) Es ist der Biograph von Ingres und Flandrin und Verfasser der Geschichte der académie des beaux-arts, sowie von Werken zur Geschichte des italienischen Kupferstichs.

Tode des letzteren aus. Von da ab wurde es von ihm allein besorgt. So fand er nie Zeit zu einer eigentlichen Praxis. Er begleitete zwar zwei Jahre lang den vielbeschäftigten H. Lesoufaché in Paris auf seine Bauten, wurde Architekt des Komitees für das Coligny-Denkmal, beteiligte sich an der Wahl des Platzes (Chor des oratoire du Louvre), empfahl dafür H. Crauk als Bildhauer, schuf auch die Architektur für das Modell, bestand aber dann, als alles fertig war, darauf, sich zurückzuziehen, damit es nicht heiße, ein Fremder habe das Standbild des großen Franzosen gemacht. H. Sellier de Gisors führte dann die Architektur später nach seinem eigenen, vereinfachten, anders stilisierten Entwurf aus.

Seit 1885 korrespondierendes Mitglied der Académie des Beaux-Arts, nahm von Geymüller an den wöchentlichen Sitzungen derselben regelmäßig teil und trat dadurch mit den bedeutendsten Künstlern Frankreichs in intimen Verkehr. Er hatte hier die vielleicht noch keinem fremden Künstler in gleichem Maße gebotene Gelegenheit, das oft verspottete Zusammenwirken von Architekten, Malern, Bildhauern, Kupferstechern und Musikern zu beobachten, und ist überzeugt, daß dadurch ein einzig dastehendes, höheres künstlerisches Milieu entsteht, dessen Atmosphäre, neben den Traditionen an der Ecole des Beaux-Arts, eine der Hauptquellen der vielfachen künstlerischen Überlegenheit Frankreichs bildet.

Außer den oben erwähnten Arbeiten hat von Geymüller noch zahlreiche weitere veröffentlicht:

Raffaello Sanzio, studiato come architetto (Mailand, 1884, in fol.),

Leonardo da Vinci als Architekt (in J. P. Richters Literary works of L. da V., London 1883),

Documents inédits sur les Thermes d'Aprippa, le Panthéon, les Thermes de Dioclétien (Lausanne et Rome, 1883),

Les Du Cerceau, leur vie et leur Oeuvre, Paris, 1887,

Die Architektur der Renaissance in Toskana, begonnen von der Gesellschaft San Giorgio von Carl von Stegmann und H. von Geymüller (München, 1884 bis 1904),

Le Passé, le Présent, l'Avenir de la Cathédrale de Milan (Gazette des Beaux-Arts, Paris, 1890),

The School of Bramante, in Transactions of the R. Institute of British Architects (London, 1891),

Die Baukunst der Renaissance in Frankreich (zum Handbuch der Architektur gehörig, 1898 und 1901),

Bearbeitung der Architektur und Zusätze (in J. Burckhardts Cicerone, 5. und 6. Auflage, 1884 und 1893),

Michel Angelo als Architekt, München, 1904.

In Vorbereitung sind folgende größere Werke: Die Monographie der Werke Bramantes und der II. Band

der Entwürfe für St. Peter. The Photographic Thesaurus of Architecture, a collection of Facsimiles of the original Designs of Great Masters, Prospectus, Basle, 1893; Art and Aesthetics as found in the Bible; Graphical demonstrations of some laws of beauty, for the use of artists.[1])

Auf dem Gebiete seiner Spezialforschung: Restauration, Schutz und Erhaltung historischer Denkmäler, hat von Geymüller ebenfalls öfters seine schriftstellerische Tätigkeit entfaltet; er schrieb: „La nouvelle Flèche de la Cathédrale de Lausanne, ein Protest gegen den Entwurf Viollet-le-Ducs für den Vierungsturm mit Beseitigung der charakteristischen Teile des XIII. Jahrhunderts" (1873). Die erwähnte Arbeit über den Mailänder Dom beweist, daß der preisgekrönte, jetzt aufgegebene Entwurf für eine neue Fassade auf historisch und künstlerisch unrichtigen Grundlagen beruht. Seine im Auftrage der Stadt Lausanne unternommene Untersuchung der statischen Verhältnisse der Kirche St. François, für welche ein irrtümliches Gutachten Viollet-le-Ducs vorlag, nebst Restaurationsvorschlägen (1882 bis 1885), wird im städtischen Archiv aufbewahrt.

1889 war von Geymüller einer der Ehrenpräsidenten des Congrès International pour la protection des Monuments und Referent der Frage der Restauration. Ferner ist er Mitglied und Sekretär der tech-

1) Über diese seine Absicht einer experimentellen und graphischen Ästhetik vgl. die posthume Schrift: Architektur und Religion, S. 99—101.

nischen Kommissionen, welche die Restauration des Schlosses Chillon (1889) und der Kathedrale von Lausanne (1901) leiten, und Vorsitzender der Kommission für St. Sulpice; 1901 war er Vorsitzender des Preisgerichts bei der Konkurrenz für eine neue Fassade der Kirche San Lorenzo in Florenz und seit 1902 fungierte er als provisorischer Vorsitzender des Hohkönigsburg-Vereins, nachdem seine Aufsätze in der Gazette de Lausanne vom Juli 1901 die Aufmersamkeit Kaiser Wilhelms II. erregt hatten. Außerdem hat er 1875 die Zeichnungen für das Chalet Balsan in Ragatz und 1903 für die neue Ausschmückung des Chors der Englischen Kirche in Baden-Baden geliefert.

(Hier und in der französischen Ausgabe folgt die Aufzählung der erhaltenen Auszeichnungen, Mitgliedschaft von Akademien usw. und die Bibliographie der kleineren Arbeiten bis 1904, was alles Tiocca an der oben S. 52 bezeichneten Stelle wieder abgedruckt hat.)

Der Künstler ist von der Überzeugung durchdrungen, daß der griechisch-römische Stil, die Gotik und die italienische Renaissance, vervollständigt durch den Stil Franz I., wegen der Wahrheit ihres Inhalts in jeder Kulturepoche ihre Berechtigung haben. Die Renaissance als Bündnisstil der beiden größten denkbaren Gegensätze, der horizontalen und der vertikalen Kompositionsweise (Antike und Gotik), wird fähig sein, jede gesunde Erfindung und Phantasie der Zukunft in sich aufzunehmen und zu einer neuen Phase des Renaissancestiles

zu entwickeln. Er liebt jede künstlerische Richtung, die das Bestreben zeigt, die Sehnsucht der Künstlerseele und die Rechte des Individuums harmonisch mit „der Schönheit von Gottes Gnaden" zu verbinden, und in welcher die Rechte der künstlerischen Freiheit und nationaler Ideale mit den Errungenschaften der Jahrtausende und den göttlichen Gesetzen des Ewig-Schönen Hand in Hand gehen.

Für ihn sind nicht die Gelehrten und Künstler die absoluten Richter des Schönen; ihre Werke sind nur dann schön, ihr Urteil ist nur dann richtig, wenn sie mit der Lösung zusammentreffen, die jeweils mit den Gesetzen göttlicher Harmonie übereinstimmt. Heinrich von Geymüller hält das gleichzeitige Zusammenwirken einer klassischen objektiven und einer freien subjektiven Richtung — beide sich achtend und als berechtigt anerkennend — für eine Lebensbedingung der Kunst und für eine Notwendigkeit für deren Fortschritt.

Register

Dieses Werk wurde in der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig gedruckt. Gebunden wurde das Buch nach Entwürfen von Emil Preetorius. Hundert Exemplare wurden in der Presse numeriert und in Ganzleder gebunden.

Im gleichen Verlag ist erschienen:

Jakob Burckhardt

Briefe an einen Architekten 1870—1889

Herausgegeben von Dr. Hans Trog

Geh. M. 4.50, geb. M. 6.—, Vorzugsausgabe M. 16.—

„Eines Unvergeßlichen Bild steigt aus diesen Briefen auf. Der persönliche Reiz, den Burckhardt zeit seines Lebens auf alle ausübte, die seines Umgangs genossen, strömt stark aus jedem dieser Schreiben hervor, die der Basler Kunsthistoriker in den Jahren 1870—1889, meist aus Italien, Deutschland, Paris und London, aber auch aus der Vaterstadt, wenn der andere in der Fremde weilte, an seinen jungen Freund und Landsmann, den Architekten (und späteren Radierer und Maler) Max Alioth gerichtet hat. Man wird bei der Lektüre dieser Briefe des unvergleichlichen Genusses teilhaftig, mit Jakob Burckhardt reisen zu dürfen; mit seinen prachtvoll scharfen Augen Landschaften und Menschen, Bilder und Städte einzusaugen; sich seines unversieglichen Humors (der einer Derbheit ungern aus dem Wege geht), seiner oft an Gottfried Keller erinnernden Schalkheit zu erfreuen.

Nun hat aber vielleicht (wenn wir die Kraft des Eindrucks an der Kraft der Wiedergabe dieses Eindrucks schätzen und abmessen dürfen) seit Goethe kein anderer Deutscher Werke der bildenden Kunst so zu genießen verstanden wie Burckhardt. Dies macht ja seinen „Cicerone" zu dem schönsten Buche unserer gesamten Kunstliteratur: die hohe innere Wonne des Schauens — einer unter uns Deutschen so seltenen Kunst —, die festliche Glücksstimmung der Seele im Genusse der großen Kunstwerke. Diese Glücksstimmung teilt sich sogar dem Rhythmus der Sätze mit, ganz wie in den schönsten Partien der „Italienischen Reise"... Dr. Herm. Ubell.

Bramante-Studien

Mit Benützung des Nachlasses Heinrich von Geymüllers

herausgegeben von

Hermann Egger

Von einigen wenigen Abhandlungen abgesehen, hat die kunsthistorische Forschung der letzten Jahrzehnte Bramante und die vielen schwierigen Probleme, die sich an ihn und seine vielseitige Tätigkeit als Architekt und Festungs-Ingenieur, als Maler, Stecher wie als Schriftsteller knüpfen, sehr vernachlässigt, zum Teil infolge des empfindlichen Mangels an den nötigen archivalischen Vorarbeiten, zum Teil mit Rücksicht auf die mit größter Spannung erwartete Publikation Heinrich von Geymüllers.

Angesichts der bedeutenden Schwierigkeiten, die sich bei der Behandlung einer so vielseitig begabten Künstlernatur ergeben, ist die Bearbeitung des Riesenstoffes durch eine einzelne Kraft von vornherein ausgeschlossen. Dagegen bietet ein internationaler Stab von Spezialforschern die Gewähr, den verschiedenartigen Problemen in jeder Hinsicht gerecht zu werden. Eine Liste mit einer Übersicht über die von Professor Egger vorgeschlagenen und bereits gewonnenen Mitarbeiter und deren Beiträge, die in zwanglosen Bänden in den folgenden Jahren unter obigem Gesamttitel erscheinen sollen, wird von dem unterzeichneten Herrn D. Paul Tiocca zur Verfügung gestellt.

Nach dem Wunsche Heinrich von Geymüllers wird Professor Egger die Ordnung des nachgelassenen Materiales, die Redaktion der Studien sowie die Leitung des Ganzen übernehmen unter Mitwirkung des Bramante-Komitees, bestehend aus den

testamentarisch bezeichneten Herren Professor Dr. ing. et phil. Joseph Durm, Architekt Emanuel La Roche und Kunsthistoriker D. Paul Tiocca sowie Herrn Robert Venables. Diesem Arbeitsausschuß wird ein größeres Ehrenkomitee zur Seite stehen.

Zwei Ehrenpflichten sind zu erfüllen: das Andenken an den Forscher Heinrich von Geymüller wach zu halten und unsere Kenntnisse von dem Leben und den Werken Bramantes in einer erschöpfenden, umfassenden Monographie der Nachwelt zu überliefern. Am 11. März 1914 werden es vierhundert Jahre, daß Bramante in Rom verschied. Hoffen wir, daß sich bis dahin eine stattliche Gemeinde vereinigen wird, die dem Andenken des großen Meisters ein bleibendes Denkmal errichtet und das von Geymüller vorbereitete Monumentalwerk in einer seinen Intentionen entsprechenden Form durchführt. Wir richten diese Bitte an alle Freunde Heinrich von Geymüllers sowie an die Verehrer der Kunst Donato Bramantes.

Geheimrat Dr. ing. et phil. Joseph Durm, Karlsruhe. Robert Venables, Mülhausen, Els. Architekt Emanuel La Roche, Basel. D. Paul Tiocca, Straßburg, Els.